ISSN 0130—6405

Искусство КИНО

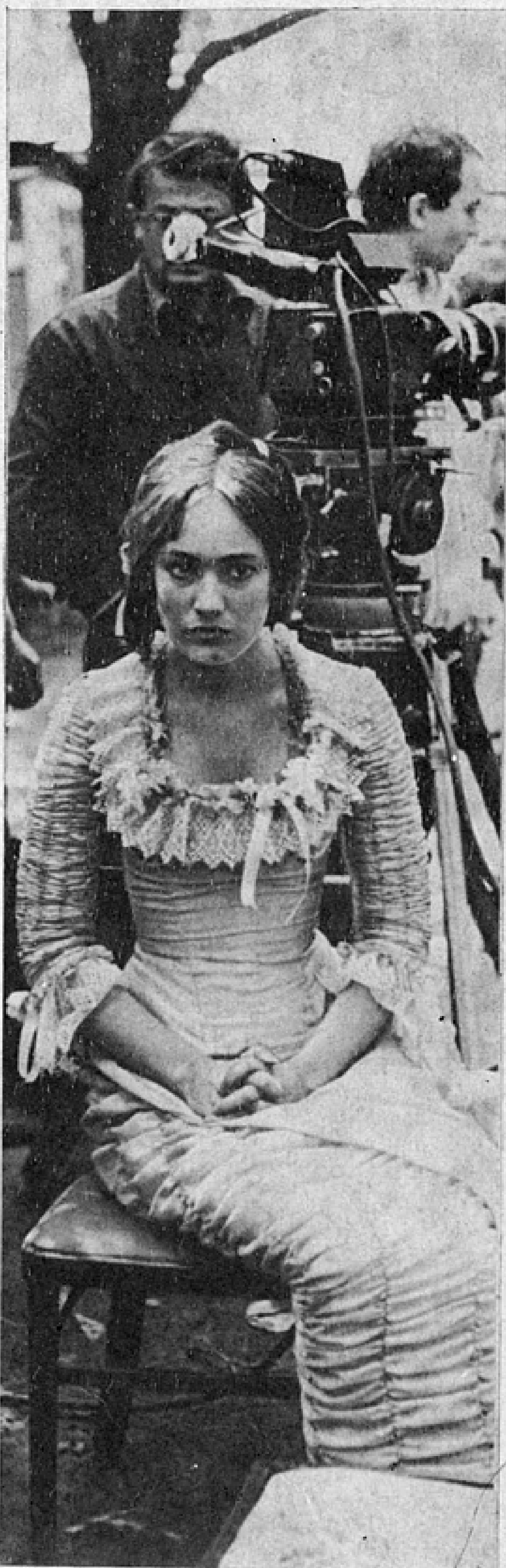
2 1984

35





Рабочие моменты съемок фильма «Жестокий романс» («Мосфильм»):
режиссер Эльдар Рязанов;
артистка Лариса Гузеева;
артисты Алиса Фрейндлих и Андрей Мягков







Искусство КИНО

2
1984

СОДЕРЖАНИЕ

**Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР**

**Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб. 30 коп.
Фото и адреса актеров редакция не высылает**

На 1-й стороне обложки:
Николай Бурляев и Наталья Андрейченко в фильме «Военно-полевой роман» (режиссер Петр Тодоровский, Одесская киностудия)

На 4-й стороне обложки:
Эрвин Гешоннек в фильме «Человек с «Кап Аркона» (режиссер Лотар Беллаг, производство Телевидения ГДР)

Адрес редакции:
125319, Москва,
А-319, ул. Усиевича, 9.
Тел. 151-02-72.
Сдано в набор 17.11.83.
Подп. к печати 16.01.84 А02810
Формат бумаги 70×90 1/16,
печ. л. 12,12,
усл. печ. л. 14,18,
уч.-изд. л. 17,4
Печать высокая
Тираж 52 000 экз. Заказ 3185

Ордена Трудового
Красного Знамени
Чеховский полиграфический
комбинат
В/О «Союзполиграфпром»
Государственного
комитета СССР
по делам издательств,
полиграфии
и книжной торговли.
г. Чехов
Московской области

2
1984

Iskusstvo Kino
Cinema Art

In the number: The Address of the participants of International Symposium of cineastes of socialist countries "Fight For Peace And Documentary Cinema" (p. 3). Shorthand report of discussion about problems of political cinema (p. 4). Article by Alexander Zguridi about oecological theme in modern cinema (p. 17). Article by Eduard Bocharov about problems of cinema for children (p. 23). Reflections of Jacov Varshavsky about paradoxes of spectators' tastes (p. 30). Talk with cartoon film director Roman Cachanov (p. 45). Article by Larisa Moroz-Pogribna continues discussion about screen adaptation (p. 55). Articles about actor works by Nikita Mikhalkov (p. 64) and cameraman Dmitry Dolinin (p. 72). Essay about House-Museum of wellknown Georgian actress Nata Vachnadze and monument to the hero of film "The Soldier's Father" (p. 78) Article by Ilya Vaisfeld about methodology of world history of cinema (p. 83). Review of the book by Igor Lisakovsky "Realizm As A System" (p. 94). Article by Andrey Chernyshov about pre-October theatre press on cinema (p. 100). Materials devoted to wellknown Soviet actor Boris Babochkin (p. 110). Article by Nina Tsyrkun about some reactionary tendencies in modern American cinema (p. 127). Article by Italian film director Giuzeppe De Santis "And "Big Censor" Had Pigeonholed The Film" (p. 139). Reviews of the films "La Provinciale" (France) (p. 145) and "L'avvertimento" (Italy) (p. 149). Cinerama (p. 153). Continuation of the script by Sergey Gerasimov "Lev Tolstoy" (p. 161).

ISSN 0130—6405

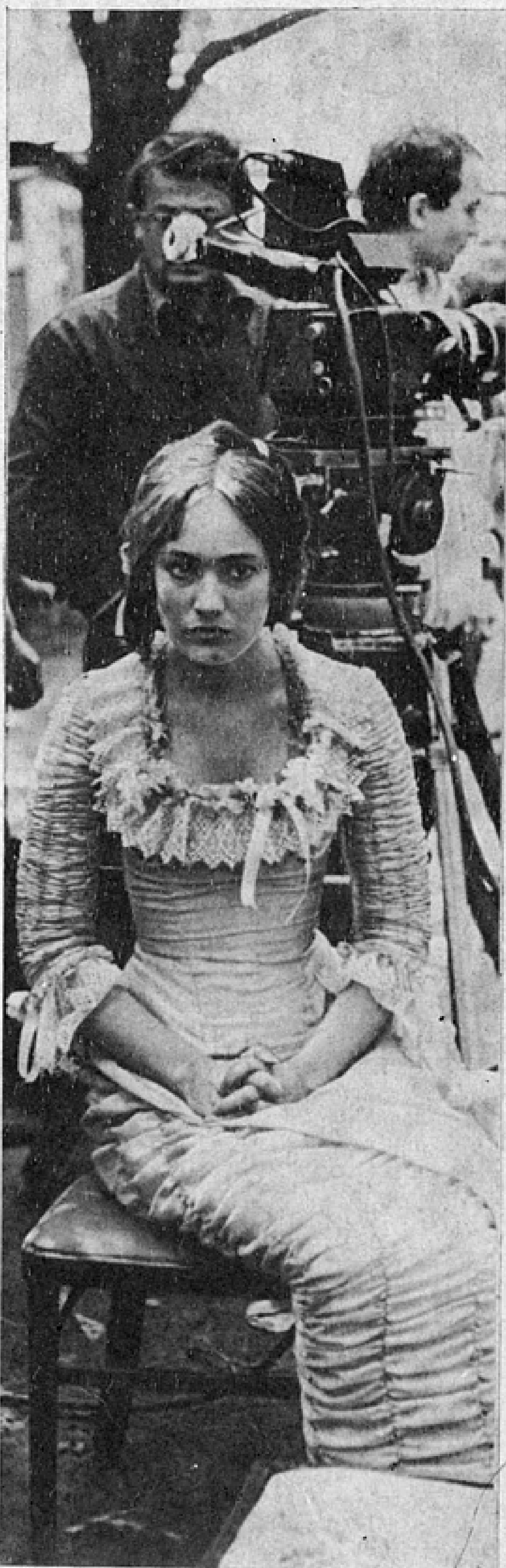
Искусство КИНО

2 1984





Рабочие моменты съемок фильма «Жестокий романс» («Мосфильм»):
режиссер Эльдар Рязанов;
артистка Лариса Гузеева;
артисты Алиса Фрейндлих и Андрей Мягков







Искусство КИНО

2
1984

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб. 30 коп.
Фото и адреса актеров редакция не высылает

СОДЕРЖАНИЕ

На 1-й стороне обложки:
Николай Бурляев и Наталья Андрейченко в фильме «Военно-полевой роман» (режиссер Петр Тодоровский, Одесская киностудия)

На 4-й стороне обложки:
Эрвин Гешоннек в фильме «Человек с «Кап Аркона» (режиссер Лотар Беллаг, производство Телевидения ГДР)

Адрес редакции:
125319, Москва,
А-319, ул. Усиевича, 9.
Тел. 151-02-72.
Сдано в набор 17.11.83.
Подп. к печати 16.01.84 А02810
Формат бумаги 70×90¹/₁₆,
печ. л. 12,12,
усл. печ. л. 14,18,
уч.-изд. л. 17,4
Печать высокая
Тираж 52 000 экз. Заказ 3185

Ордена Трудового
Красного Знамени
Чеховский полиграфический
комбинат
В/О «Союзполиграфпром»
Государственного
комитета СССР
по делам издательств,
полиграфии
и книжной торговли.
г. Чехов
Московской области

2
1984

Iskusstvo Kino
Cinema Art

In the number: The Address of the participants of International Symposium of cineastes of socialist countries "Fight For Peace And Documentary Cinema" (p. 3). Shorthand report of discussion about problems of political cinema (p. 4). Article by Alexander Zguridi about oecological theme in modern cinema (p. 17). Article by Eduard Bocharov about problems of cinema for children (p. 23). Reflections of Jacov Varshavsky about paradoxes of spectators' tastes (p. 30). Talk with cartoon film director Roman Cachanov (p. 45). Article by Larisa Moroz-Pogribna continues discussion about screen adaptation (p. 55). Articles about actor works by Nikita Mikhalkov (p. 64) and cameraman Dmitry Dolinin (p. 72). Essay about House-Museum of wellknown Georgian actress Nata Vachnadze and monument to the hero of film "The Soldier's Father" (p. 78) Article by Ilya Vaisfeld about methodology of world history of cinema (p. 83). Review of the book by Igor Lisakovsky "Realizm As A System" (p. 94). Article by Andrey Chernyshov about pre-October theatre press on cinema (p. 100). Materials devoted to wellknown Soviet actor Boris Babochkin (p. 110). Article by Nina Tsyrkun about some reactionary tendencies in modern American cinema (p. 127). Article by Italian film director Giuzeppe De Santis "And "Big Censor" Had Pigeonholed The Film" (p. 139). Reviews of the films "La Provinciale" (France) (p. 145) and "L'avvertimento" (Italy) (p. 149). Cinerama (p. 153). Continuation of the script by Sergey Gerasimov "Lev Tolstoy" (p. 161).

Обращение

участников Международного симпозиума кинематографистов социалистических стран «Борьба за мир на документальном экране» к кинодокументалистам мира

Уважаемые коллеги, дорогие друзья!

Сегодня, когда над всем земным шаром гремят набатные колокола тревоги, предупреждая человечество об опасности ядерной катастрофы, о том, что накопленным оружием можно уничтожить все живое на нашей планете, время ставит перед всеми людьми доброй воли одну, самую главную проблему:

объединить усилия, чтобы спасти мир от ядерной катастрофы, отстоять высшее право человека и человечества — право на жизнь.

Люди нашей профессии смотрят в лицо фактам, в лицо правде сквозь объектив кинокамеры. Мы все вместе пишем для настоящего и будущего портрет эпохи. Силы империализма и реакции всеми способами пытаются избавиться от правдивых свидетельств времени — фильмов прогрессивных кинодокументалистов, пытаясь замолчать сами фильмы, запугать, а порой и физически уничтожить тех, кто их создает.

Наше место — по высшему долгу художника — на стороне сил добра, выступающих за мир и жизнь, против тех, кто угрожает миру и жизни.

Особую опасность представляет сегодня стремление американской администрации, НАТО разместить ядерное оружие средней дальности в Европе.

Мы, кинематографисты, выступаем против этой агрессивной акции и целиком и полностью поддерживаем Заявление Юрия Владимировича Андропова, мирные инициативы Советского Союза и других социалистических стран.

Остановить тех, кто безответственно играет судьбами народов, кто под фальшивыми разглагольствованиями о гуманизме сеет зло, геноцид, агрессию!

Так сделаем все возможное, чтобы могучее оружие, которое мы с вами держим в руках, — кинокамера — помогало людям и народам найти друг друга в самом важном, самом значительном движении современности — движении во имя мира, против агрессии и войны.

Принято 2 октября 1983 года
Ростов-на-Дону

Обращение

участников Международного симпозиума кинематографистов социалистических стран «Борьба за мир на документальном экране» к кинодокументалистам мира

Уважаемые коллеги, дорогие друзья!

Сегодня, когда над всем земным шаром гремят набатные колокола тревоги, предупреждая человечество об опасности ядерной катастрофы, о том, что накопленным оружием можно уничтожить все живое на нашей планете, время ставит перед всеми людьми доброй воли одну, самую главную проблему:

объединить усилия, чтобы спасти мир от ядерной катастрофы, отстоять высшее право человека и человечества — право на жизнь.

Люди нашей профессии смотрят в лицо фактам, в лицо правде сквозь объектив кинокамеры. Мы все вместе пишем для настоящего и будущего портрет эпохи. Силы империализма и реакции всеми способами пытаются избавиться от правдивых свидетельств времени — фильмов прогрессивных кинодокументалистов, пытаясь замолчать сами фильмы, запугать, а порой и физически уничтожить тех, кто их создает.

Наше место — по высшему долгу художника — на стороне сил добра, выступающих за мир и жизнь, против тех, кто угрожает миру и жизни.

Особую опасность представляет сегодня стремление американской администрации, НАТО разместить ядерное оружие средней дальности в Европе.

Мы, кинематографисты, выступаем против этой агрессивной акции и целиком и полностью поддерживаем Заявление Юрия Владимировича Андропова, мирные инициативы Советского Союза и других социалистических стран.

Остановить тех, кто безответственно играет судьбами народов, кто под фальшивыми разглагольствованиями о гуманизме сеет зло, геноцид, агрессию!

Так сделаем все возможное, чтобы могучее оружие, которое мы с вами держим в руках, — кинокамера — помогало людям и народам найти друг друга в самом важном, самом значительном движении современности — движении во имя мира, против агрессии и войны.

Принято 2 октября 1983 года
Ростов-на-Дону

От волнения сердца — к работе ума

Симпозиум кинодокументалистов социалистических стран, организованный СК СССР и проходивший в Ростове-на-Дону, имел две цели. Первая ясно выражена в Обращении, которое вы только что прочли. Необходимо к тому добавить, что в ходе дискуссии ее участники обсудили и предложили для осуществления принятой ими декларации некоторые формы совместной деятельности национальных студий в рамках содружества. Предложения переданы для изучения в творческие союзы. Вторая цель симпозиума была сугубо практической: сообща найти путь к повышению популярности и действенности кинодокумента — его актуальности, остроты, проблемности. Иными словами, речь шла о совершенствовании идейных и художественных его достоинств.

В просмотровом зале ростовского Дома кино было продемонстрировано более двадцати фильмов из Болгарии, Венгрии, Германской Демократической Республики, Кубы, Лаоса, Монголии, Польши, Румынии, Чехословакии, около двадцати представили студии России, Белоруссии, Грузии, Таджикистана, Украины и Узбекистана. Ленты разные по объему — от полнометражной в 10 частей до коротенькой — в считанные минуты экранного времени. Перед глазами художников и специалистов кино и телевидения прошли фильмы-репортажи, обозрения и расследования; фильмы-исследования и эссе; ленты монтажные, съемочные и мультипликационные; произведения киноискусства, посвященные локальным событиям в политической жизни отдельной страны и сложнейшим проблемам международных отношений, коллизиям новейшей истории государств, борьбе идеологий, мировоззрению и психологии наших современников в разных регионах мира.

А коротко говоря, на экране был представлен политический документальный фильм во всем его многообразии и своеобразии.

Итогам и урокам симпозиума в Ростове-на-Дону намечено посвятить специальную статью в ближайших номерах журнала. Здесь же зафиксируем высокую оценку, которой удостоен всеми его участниками этот первый опыт творческого общения кинодокументалистов социалистических стран, работающих в области политического фильма. Отметим также, что, по общему мнению, тон дискуссии был дружеский, но вместе с тем взыскательный и деловой, а разбор представленных картин и творческих проблем — глубоко профессиональный.

При всей напряженности рабочего дня, продолжавшегося иногда и до полуночи, участники симпозиума находили время для встреч с трудовыми коллективами и зрителями на предприятиях и в кинозалах. И тут следует сказать, что и работа, и встречи прошли полезно и интересно благодаря вниманию и заботам, которые постоянно проявляли к гостям хозяева — местное отделение СК СССР, партийные и советские организации города и области. Сыграл свою роль и растущий интерес зрителей к документальному кинематографу.

Глава делегации ГДР известный режиссер-документалист Карл Гасс, выступая на симпозиуме, сообщил, например, что фильм «Два дня в августе», посвященный истории атомного шантажа, возведенного в ранг геополитики, который использовал президент США Трумен в 1948 году и Рейган — сегодня, привлек зрителей больше, чем любая из игровых картин, какие шли одновременно в кинотеатрах ГДР. Интерес этот объясним. В мире бушуют, не затихая, волны массовых демонстраций против атомной угрозы самому существованию человечества. В колонны демонстрантов, в организации сторонников мира влились миллионы недавно еще политически инертных людей. Однако многие из них, сбитые с толку империалистической и антикоммунистической пропагандой, ищут дорогу к справедливому решению международных проблем на путях, противоположных желанной цели. В этих условиях средствам массовой информации и пропаганды, в том числе и документальному кино, предстоит решить

сложнейшую и благороднейшую задачу — показать людям, от кого в самом деле исходит угроза их существованию, как и с кем бороться, чью сторону принять в борьбе за предотвращение ядерной катастрофы.

В советском кинематографе существует давняя и прочная традиция политического документального фильма. У всех нас на памяти «Обыкновенный фашизм» Михаила Ромма, «Чужого горя не бывает» Константина Симонова и Марины Бабак, «ФРГ — урок немецкого» Анатолия Колошина. Но вместе с этими и другими картинами, составляющими золотой фонд активной пропаганды коммунистического образа мышления, социалистической политики мирного сосуществования народов, интернационализма и гуманизма, присущих нашей идеологии, немало есть фильмов, сделанных с правильной посылкой, но неумелыми руками, с холодным сердцем. Многие фильмы оставляют зрителя равнодушным, немало их идет в полупустых залах.

Тревогой о положении дел в документальном кино была проникнута дискуссия на пленуме Союза кинематографистов СССР, тревожные ноты звучали и в обсуждении фильмов международной тематики на заседании секретариата Союза. Продолжением этого разговора была и беседа в редакции журнала «Искусство кино», состоявшаяся после двухдневного просмотра ряда политических фильмов, вышедших на экраны страны в последнее время.

В дискуссии после просмотра участвовали секретарь правления СК СССР, член редколлегии журнала А. Караганов, политический обозреватель газеты «Известия» А. Бовин, режиссер ЦСДФ А. Колошин, оператор В. Микоша.

Стенограмму дискуссии мы предлагаем вниманию читателей.

А. Караганов. Мне хочется начать разговор с ностальгической ноты. Не буду удаляться в далекое прошлое — во времена «Обыкновенного фашизма», фильма, который открыл новую страницу, новый этап в развитии документального политического кино. Вспомним более позд-







«Пылающий континент»,
«Афганистан, революция продолжается»,
«Шел солдат...»

ние произведения — фильмы Романа Кармена о «пылающем континенте», Константина Симонова и Марины Бабак — «Чужого горя не бывает» и «Шел солдат...». Каждый из них становился событием. И не только кинематографической жизни.

Естественно, что эти фильмы отмечались и на международных фестивалях. Коллеги из ГДР рассказывали мне: когда фильм «Чужого горя не бывает» обсуждался в жюри Лейпцигского фестиваля, голосование за присуждение ему главного приза было беспрецедентно дружным — других случаев такого единодушия они не припоминают. Однажды я смотрел этот фильм вместе с нашими вьетнамскими друзьями. Это было потрясение. Они благодарили Симонова со слезами волнения на глазах.

В те времена происходил какой-то радующий всех нас взлет советского документального кино.

А сейчас?

Не хочу сказать, что у нас совсем нет хороших фильмов на политические темы. Они есть. Назову хотя бы «ФРГ — урок немецкого». Но их до обидного мало. Не так давно на секретариате Союза мы обсуждали документальные политические фильмы, посвященные международным делам, и пришли к грустному выводу, что новые ленты даже лучших наших мастеров не поднялись выше среднего уровня, очень часто повторяют ранее сделанное, как бы скользя по накатанной колее: темы новые, а приемы старые — и в съемках, и в монтаже, и в дикторских текстах, не в меру многословных.

Из обсуждавшихся фильмов, пожалуй, только один эмоционально затронул нас — «Мы не сдаемся, мы идем...», да и он, по чести говоря, понес потери из-за того, что длинен, из-за того, что режиссура не использовала ряда возможностей удивительно интересной темы: ведь это фильм о детском доме в Иваново, где жили в интернациональном братстве дети революционеров, антифашистов из зарубежных стран. Но при всех режиссерских недоборах фильм задел за живое. Он трогателен. Он привлекает взаимопроникновением политической мысли и человеческого чувства. И потому справедливо удостоен Государственной премии СССР.

Большинству же других фильмов не хватает точности в выборе материала. Мы против дурной сенсационности «в заграничном стиле». Но материал должен быть новый, интересный, удивляющий, привлекающий, поучительный. Нашим картинам часто не хватает точного выбора ракурса съемок и трактовки. Монтаж привычен. Действие кинематографических усилителей публицистической мысли ослаблено.

В последнее время заметно активизировали работу в кино известные политические обозреватели — принимающий участие в нашей беседе Александр Евгеньевич Бовин и другие. Их работы производят большое впечатление остротой и глубиной публицистической мысли, аналитичностью, современностью тона, четкой целенаправленностью. Это может обогатить документальное политическое кино. Но общее положение сегодня не может не беспокоить всех нас. Многие фильмы на актуальные и масштабные темы не оправдывают зрительских надежд и ожиданий.

В чем тут дело? Искать ответа на этот вопрос надо всем вместе. Я же со своей стороны, помимо уже упомянутых слабостей, связанных с шаблонностью, клишированностью киноязыка, вторичностью выразительных его средств, назову еще одну.

Казалось бы, международный материал обладает повышенной конфликтностью. И тем не менее некоторые наши мастера, в их числе и знаменитые, делают фильмы, лишенные остроты. Вспомним, к примеру, ленту о марше мира Л. Махнача, которого мы все знаем, уважаем, любим как постановщика ряда замечательных произведений образной публицистики.

Марш мира, о котором сделан фильм, как и другие аналогичные марши, демонстрации, массовые митинги, — явление новое в международной жизни. Еще несколько лет назад в конгрессах и ассамблеях, посвященных борьбе за мир, не так уж часто участвовали представители католических, буржуазно-либеральных, социал-демократических партий. Пропагандисты правого крыла с иронией, а то и с сарказмом писали о «красных сборищах», о «розовых конгрессах». В последние годы в движение миролюбивых сил включились тысячи, десятки, сотни

тысяч людей, которые раньше оставались пассивными наблюдателями происходящего в мире. Но фильм Махнача не дает достаточно полного и глубокого представления о переменах в сознании людей, о противоречиях и драмах мысли, которые привели их к изменению позиции. На экране преобладает «карнавал». Операторы увлеклись съемками праздничной стороны марша. Фильм не ведет нас в души людей, не углубляется в характеры участников борьбы за мир, в причины, побудившие их к активному выступлению против опасностей ядерной катастрофы, не раскрывает их прозрений и заблуждений.

Когда участники марша мира находились в Белоруссии, стало известно, что некоторые из них отказались ехать в Хатынь. Почему? Не так давно профессор Копенгагенского университета Карстен Фледелиус объяснил мне, что среди отказавшихся были и его студенты. Не поняв, в чем дело и зачем их приглашают в какую-то Хатынь, они решили, что советские организаторы осуществляют некую пропагандистскую акцию, весьма далекую от целей и задач марша. В Европе плохо знают подробности трагической истории западных областей нашей страны в первые годы Великой Отечественной войны. Там все еще в ходу измышления ведомства Геббельса.

Возникает вопрос: как можно было не заинтересоваться этим делом? Этим отказом от поездки в Хатынь? Введение такой драматической истории в сюжет помогло бы заострить фильм, сделать его более наступательным, активнее включить его в идеологическую борьбу.

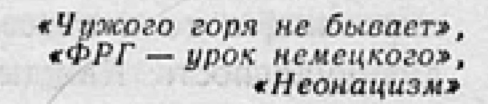
В нашей беседе принимает участие известный фронтовой оператор В. Микоша. Он-то знает, что некоторые фотографии и кинокадры войны повторяются из фильма в фильм. Повторяются по необходимости: других аналогичных не сохранилось. Но зачем же повторять в фильме «Похищение Европы» кадры из «Марша мира»? Не усиливает ли это впечатление привычности некоторых художественных решений?

Все эти вопросы я свожу в два взаимосвязанных вопроса. Первый: почему мы в послед-








«Чужого горя не бывает»,
«ФРГ — урок немецкого»,
«Неонацизм»

нее время так редко, реже, чем раньше, получаем большие премии за документальные фильмы на международных фестивалях? (А получение таких премий — это не только радость кинематографиста, это еще и повышение действенности фильма, более широкий выход на мировой экран.) Второй: почему не растет число политических фильмов, становящихся событиями в кинематографической и общественной жизни?

Вопросы эти я и адресую вам, уважаемые мастера кинодокументалистики.

В. Микоша. В 1982 году мы с Джеммой Фирсовой были в Стокгольме на съемках. Почти каждый день по первой программе шведского телевидения смотрели антивоенные фильмы — шведские, американские, голландские... В редакции первой программы к нам обратились с просьбой предоставить для показа советский фильм — нашу точку зрения на возможную опасность ядерной катастрофы.

А. Караганов. Широко распространено мнение (в среде западной интеллигенции) об одинаковой ответственности США и СССР за гонку вооружений. А некоторые наши недруги даже говорят, что в Советском Союзе якобы запрещено движение за мир.

В. Микоша. Фильма, представляющего советскую точку зрения непосредственно на предложенную тему и в отклик на последние события, у нас тогда еще не было.

А. Бовин. Мы как-то упустили из виду, что на Западе есть такое политическое документальное кино, которое может послужить для нас примером. Или я ошибаюсь?

А. Караганов. Да, конечно, есть. В частности, в американском кино. Не только Рогозин, но и некоторые другие молодые режиссеры интересно и много работали в годы вьетнамской войны. Другое дело, что в ряде случаев их фильмы не очень-то пускали на экран телевидения.

В. Микоша. А мы, бывает, опаздываем дать на экран — как на внутренний, так и на зарубежный — фильмы по ряду важнейших проблем современности. Все-таки в этом мы серьезно уступаем нашим коллегам — телевизионным комментаторам, которые постоянно держат руку на пульсе планеты. Отчего это происходит? Причин много. Не может быть однозначного ответа.

Недавно на приемке немого варианта новой публицистической ленты весь состав худсовета коллективно гадал, как назвать фильм — настолько неточно и неясно он был сделан на завершающей стадии. И поправить не удалось — не нашлось в отснятых кадрах подходящего материала. Как же так — налегке, без основного посыла, без сквозной идеи отправлялась группа на съемку по странам мира! К сожалению, часто фильм выстраивают — и по смыслу, и композиционно, — основываясь на том, что удалось найти и снять за рубежом. Как будто нельзя было исследовать, строго продумать проблему в процессе освоения темы и написания сценария.

А. Колошин. Ну, здесь я вынужден возразить. Не согласен! Едва ли можно считать верным утверждение, что на зарубежные съемки люди ездят «налегке» — без серьезной подготовки. За исключением, может быть, срочных выездов операторов на внезапные события. Но сейчас не о них речь... Идея в нормальных условиях всегда есть — сценарий ведь тоже явление не стихийное, но результат длительной работы. Часто даже слишком длительной, а проблемы международные подвижны, как ртуть.

Авторы хорошо знают, на какую иной раз надо подниматься Голгофу, чтобы сценарий был принят художественным советом, утвержден главком, включен в план... Ведь художественный совет — это много людей, которые советуют и критикуют. Бывает и зубодробительно. Бывает деликатно. В обоих случаях они искренне заинтересованы, чтобы лучше вышло. А потом надо дорабатывать сценарий. Появляются варианты — второй, третий... Время между тем уходит вместе с актуальностью темы... Так что о неподготовленности сценария чаще всего говорить не приходится. Иначе он не был бы и принят. Дело скорее в другом: что считать сценарием подготовленным?

При существующей процедуре главная опасность заключается скорее всего в том, что к третьему варианту может быть порядком нивелирована, а то и вовсе утеряна авторская индивидуальность. Каждый критикующий или ре-

комендующий, как правило, стремится не к наиболее выпуклому выявлению первоначального авторского замысла, но пытается внести свои предложения в духе того, как он сам бы это сделал, каким хотел бы он сам данный сценарий или фильм увидеть или снять... Вот в чем, очевидно, слабость наша большая: в утере культуры критического общения, если можно так выразиться. А ведет это часто, хотим мы того или нет, к определенному усреднению качеств сценария, а следовательно, и фильма. Особенно если автор — «не боец». Это во-первых.

А во-вторых, сильна еще в нас инерция. Из далеких времен, маскируя или открыто, несем мы на ногах гири обзорности и педалированного пафоса.

Но обзорность — это чаще всего антитеза глубины проникновения в материал. Трескучий же пафос мешает истинным чувствам. И первыми пострадавшими, естественно, становятся зрители, получающие от фильма меньше, чем могли бы получить в художественном и идеологическом плане. Другими пострадавшими оказываются автор, режиссер, оператор — вся группа, все, кто старательно трудился с пониженным коэффициентом полезного действия. А откровенно говоря, впустую...

В. Микоша. Попробую согласиться с такой точкой зрения и подойду к проблеме с другого конца. Предположим, автор — боец.

Сценарий фильма «ФРГ — урок немецкого» был настолько точен, что мы снимали, почти от него не отклоняясь. Фильм был продуман и скомпонован по идее еще до выезда на натуру. И хотя в процессе съемок возникали и более интересные эпизоды и решения, они ни в коей мере не изменили первоначальный замысел авторов. Напротив, помогли его выявить с большей резкостью.

Почему западные немцы купили «ФРГ — урок немецкого»? Потому что это доказательный и объективный фильм. Без ругани. Сами немцы говорят с экрана — и наши единомышленники, и наши противники. Возникли диалог, конфликт, борьба идей, где Геншер и Штраус, Мис и Шмидт, благоденствующие неофашисты и коммунисты, потерявшие работу из-за «запрета на профессии», своими интервью доказывают авторские тезисы А. Колошина — и в своих «про», и в своих «контра».

Наше политическое кино не должно быть однобоким и прямолинейным (как часто бывает, когда мы с легкостью необыкновенной, ничего не пытаясь исследовать или доказать, заявляем, что мы — голубые и с крылышками, а все остальные — с рогами и копытами), чтобы можно было наши фильмы представить на мировой экран. Публицистический фильм работает только тогда, когда он доходит до всякого зрителя. И до зарубежного — обязательно! Важно, чтобы там не только приняли фильм, но поняли и освоили его идею. Нашу идею! Многие же наши фильмы не идут за границей, так как не рассчитаны на миропонимание тамошнего зрителя. Не учитывая особенности его восприятия событий, мы можем нечаянно оттолкнуть людей — конкретного Смита, Джонса, Эндрюса, которые сами борются против политики Рейгана — и, кстати, не менее самоотверженно, чем мы у нас здесь.

Возвращаясь к сказанному, «Марш мира» — фильм неплохой, профессиональный, эмоциональный, но он не пытался проанализировать тенденцию антивоенного движения именно 80-х годов, побудительные причины этого движения, характерные его черты, то новое, что вынесли на улицы городов участники марша. Группа поехала, сняла событие, подсняла несколько интервью — и материал властно повел картину за собой.

А. Бовин. К сожалению, некоторые зарубежные политические фильмы, в частности западные, нередко оказываются более действенными и современными, чем наши, Хорошо, если они поставлены прогрессивными кинематографистами, честными людьми, действительно озабоченными сохранением мира. Такими, например, как Джоан Харви, с ее фильмом «Америка от Гитлера до ракет МХ».

В. Микоша. Вроде бы мы установили, что причины здесь — случающаяся нивелировка наших сценариев на стадии обсуждения и неизжитые, застарелые штампы. Может быть, то и другое надо рассматривать во взаимосвязи, как

одну причину. Тогда назову еще одну, на мой взгляд, существенную.

Фильм Харви, которая собирала деньги по подписке, очень дорого обошелся. А мы, случается, жалеем средства на подобные съемки.

Поездки за рубеж ограничены десятью, пятнадцатью в лучшем случае днями. Группа редко состоит из режиссера, оператора и звукооператора, чаще оператор едет один... В такой короткий промежуток времени даже группа из трех человек не успевает сориентироваться и схватить самое главное — то, из-за чего она ехала в страну или в несколько стран. Разве можно в такой ситуации серьезно думать и снимать, даже если сценарий отлично выстроен? Но раз уж поехали, не возвращаться же без отснятого материала! Вот и приходится снимать любое более или менее подходящее событие. И режиссер оказывается перед непреодолимым барьером: надо делать фильм из того, что есть, предав забвению задуманное.

Все, что я сказал, — лишь вершина айсберга. Может быть, сегодня мы более четко увидим его контуры.

А. Бовин. Не могу понять. Ведь вы же сами, товарищи, руководите тем делом, о котором мы сейчас толкуем. Почему же так происходит, что один Колошин попал у нас в герои? А кто отвечает за то, что люди уезжают снимать картины пустые, без идеи, без замысла? На кого, на что вы жалуетесь?

А. Колошин. Помимо проблем и грехов, которые назвал Микоша, есть у нас и другие, вольные и невольные. Больше, впрочем, вольные. Если взять всю массу фильмов, показанных и не показанных на нашем просмотре, основные грехи и проблемы сами лезут в глаза и в уши.

Это прежде всего количество и качество дикторского текста, ставшие уже притчей во языцех на ЦСДФ. И на других студиях — тоже. Это — пресловутое «музыкальное оформление», примитивно-иллюстративное: музыка из мощного средства художественного воздействия переводится на роль фона к изображению и тексту. Это — «кочующие кадры», несвежие монтажные фразы, повторяющиеся, приевшиеся приемы, эпизоды. Кто-то что-то когда-то придумал, а сейчас же все идет «распивочно и на вынос», из картины в картину.

А. Бовин. Можно ли заказать, запрограммировать фильм-событие? Или надо рассчитывать на стихийный процесс, на создание каких-то объективных условий, которые сделают появление такого фильма неизбежным? Нужно ждать таланты? Или они есть, но нужно дать им возможность развернуться? По-моему, правильно последнее предположение.

А. Колошин. Талантов нам не занимать. Но вы вправе спросить меня, откуда же это стремление к дорожкам проторенным, спокойным, без риска? Разве не прогадываем мы неизмеримо в эффективности нашей работы и, значит, в эффективности пропаганды? Да, прогадываем, часто из-за камуфляжа «под традицию». Шаблон, стереотип молчаливо выдаются за традицию, а косность — за верность заветам наших кино-отцов. В результате же потеря вдвойне: падает эффективность сегодняшней работы и тут же наносится оскорбление действительным традициям нашего искусства, унижается их истинное значение и величие. Вот один из рецептов подмены традиции шаблоном. В конце 40-х и в начале 50-х годов по технической нашей бедности фильмы делали не исходно звуковыми, но озвученными. Теперь есть возможность синхронной записи звука, но картина по-прежнему обретает речевую и музыкально-шумовую фактуру лишь на финальной стадии, после монтажа изображения.

Ну, ясно: без изображения нет кино. Но ведь без синхронного звука (прямой речи персонажей, уличных и домашних шумов, музыки, сегодня звучащей там с эстрады, а не «музыки вообще») нет современного документального кино. Мы это знаем, но всегда ли знание подкреплено практическим опытом? Вы видели — далеко не всегда. Только привычным мышлением по старинке можно объяснить странную недооценку профессии звукооператора. Слышишь подчас: «Пусть режиссер возьмет магнитофон!» А это боком выходит. Помню, в одном из фильмов нашей студии был полностью забракован синхронный звук, по-дилетантски записанный режиссером. Уже в Москве

звукооператору пришлось напряженно «колдовать», чтобы имитировать упущенное.

Проблема эта обоюдоострая. С одной стороны, мы теряем достоверность в картине, которой противопоказана даже малейшая фальшь. С другой — не приобретаем аппаратуру, поскольку «ведь и без нее обходятся». Нельзя обходиться!

Я думаю, что фильм «Сионизм перед судом истории» режиссера О. Уралова, оператора И. Фрэза и звукооператора В. Иванова тем и привлекает, что в глубину проблемы авторы стремятся проникнуть (и чаще всего с успехом!) современными кинематографическими методами и средствами. В фильме много естественных жизненных звучаний, в том числе и синхронных высказываний тех, с кем авторы полемизируют. И здесь несомненная сила фильма. Хорошо, что это теперь уже многим понятно. Хотя есть немалая дистанция между «понимать» и «уметь делать».

Когда я сам, еще во время óно, работал над фильмом «Чехословакия, год испытаний», мне приходилось — и с немалым трудом! — преодолевать барьер старых понятий. Меня упрекали: «Зачем вы предоставляете трибуну врагам? Лучше дайте их на немую, а сами расскажите про их позиции с помощью диктора...»

А. Бовин. А вот диктор-то и не нужен. Нужно, чтобы автор говорил.

А. Колошин. Но именно этого я и не хотел! Мне представлялось решающе важным дать врагам высказаться и этим саморазоблачиться перед зрителем. А для меня возникала возможность помочь их саморазоблачению полемикой с ними; возникала возможность и для зрителей быть не только свидетелями такой полемики, но и как бы ее участниками. В полемике более лично вырисовывался драматизм событий и крепла драматургия фильма, короче говоря, преимущества и эффективность приема были неоспоримы. И это удалось доказать.

Так и в фильме О. Уралова о сионизме. Зрителю важно не только увидеть Ротшильда, Бегина или других идеологов и практиков этой





«Мы не сдаемся, мы идем...», «Предупреждение об опасности», «Похищение Европы»

мрачной доктрины, но очень важно было услышать из собственных уст их чудовищные высказывания...

Аксиомой уже можно считать, что любой дикторский пересказ всегда менее эмоционален и менее доказателен, нежели звучащие документальные кадры. В этой связи хочется подумать о функциях автора на конечной стадии работы над фильмом, перед озвучанием.

Самым распространенным видом документального фильма у нас можно считать фильм-монолог. Независимо от жанровых особенностей и материала, «по традиции» все рассказывается и доказывается в дикторском тексте. Длина синхронного куска лимитирована утилитарным характером задачи: быть звуковой иллюстрацией к положениям дикторского (то есть авторского) текста. Автор написал, диктор выразительно прочел — какие еще могут быть тут неясности? Разборчиво, безапелляционно, хорошо поставленным голосом даны все оценки, все расставлено по полочкам. Любо-дорого слушать и смотреть: чисто, аккуратно, гладко и глянцевито...

А. Бовин. В принципе «полочки», по-моему, должны быть. Но зритель не должен их видеть. В этом все дело.

А. Колошин. Да, но зритель неглуп, зритель самолюбив. Он предпочитает думать и обобщать сам. И не любит насилия над собой, как, впрочем, мы сами, когда нам приходится быть зрителями... Конечно, автор должен быть компетентным в той или иной проблеме, иначе не будет интересен разговор с экрана — это тоже аксиома. Но нельзя оскорблять аудиторию недоверием, разъясняя понятное, пичкая прописными истинами, да еще произносимыми патетически. Непременно последует в зале неслышный щелчок — сработает биологическая защита, зритель отключится, и фильм потечет мимо, давая повод задуматься: зачем же брошены на ветер народные денежки?.. Есть ведь и эта сторона дела, не говоря уже об идеологической...

Таков распространенный, но не единственно возможный случай. Посмотрим другой вариант.

Автором выступает хороший журналист. Приход журналиста в документальное кино всегда приветствуется — его профессия уже как бы гарантирует качество мыслей и слов. Действительно, автор пишет умно, ярко, интересно. И если прочесть глазами — в книге, в газете или с машинописного листа, — отличный текст, запоминающиеся образы! Но не годится для кино! Не получается слияния авторской мысли со зрительно-звуковым рядом.

В лучшем положении находятся журналисты на телевидении. Даже и стилистически отточенная, «книжная» фраза в устах говорящего с телеэкрана, благодаря особенностям произношения, тембру голоса, речевой манере приобретает черты его индивидуальности. Фраза и мысль как бы персонифицируются. А это очень важно для зрителя. Тут говорит именно с ним, обращается персонально к нему с экрана не какой-то автор вообще, а конкретный человек, интересный собеседник.

Подобный феномен наблюдается, впрочем, и тогда, когда прочесть текст приглашен хороший актер, но здесь, вероятно, какой-то особый, исключительный нужен дар. Не часты здесь удачи даже у мастеров сцены с именем и талантом. Помянем добрым словом Ефима Копеляна, который читал в документальном кино редко, но блистательно. Актер умный и тонкий, он всегда делал зрителя равноправным участником беседы. Даже в какой-то мере и соавтором фильма...

И еще немного об Авторе в документальном кино, включая в это понятие и режиссера.

В противоположность журналисту телевизионному, Автор сегодня должен быть как человек-невидимка у Герберта Уэллса: его вроде бы и нет, но он есть и делает свое дело весьма уверенно, занимая твердую идеологическую позицию, в ее духе собирая и монтируя фильм. Автору полезно подчас «рассыпать» его, будто невзначай, как бы не имея к нему отношения, дабы не получить упрека в тенденциозности, в манипулировании фактами.

В этом — профессионализм Автора. Подчеркивая свою объективность, доверие к зрителю, он исподволь, ненавязчиво делает обобщения. А это преодолевает предубежденность и даже враждебный скепсис. Это особенно важно, когда советская картина на международную тему

попадает на зарубежный экран, особенно западный. Говорю об этом в связи с тем, что подобный прием, интересно модифицированный, использован в масштабном фильме Джеммы Фирсовой и журналиста Генриха Гуркова «Предупреждение об опасности», работе, заслуживающей тщательного специального разбора. Я хотел бы здесь коснуться только принципа кажущегося самоустранения автора.

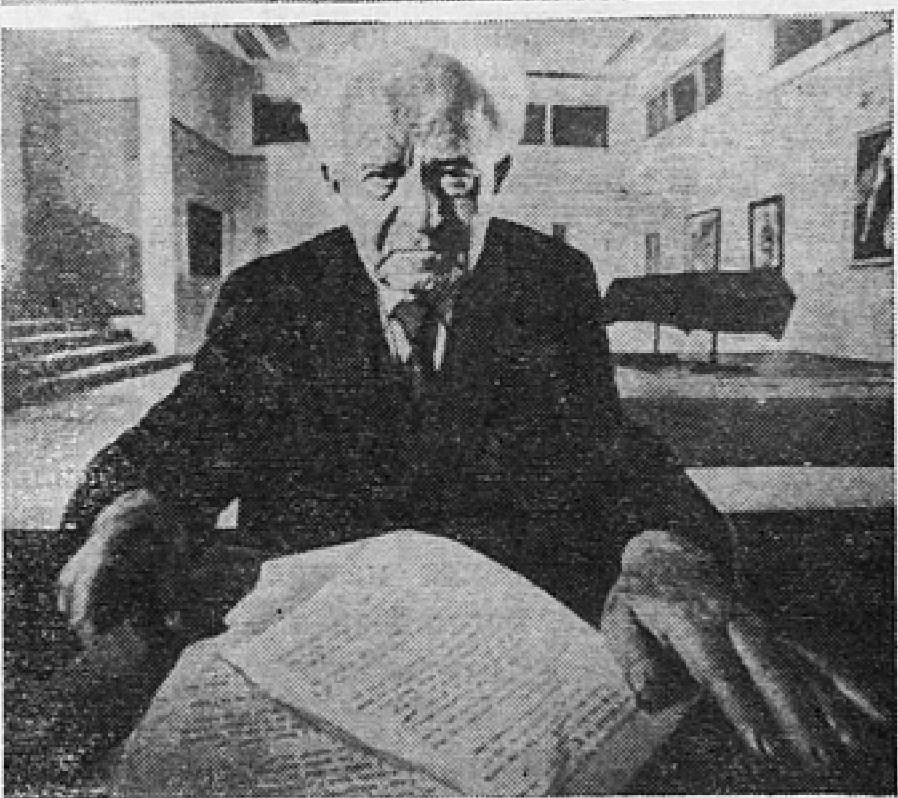
Фильм почти целиком построен на материалах точно выбранной иностранной хроники. Она в отличие от принятого метода зрительно-монтажной «подтекстовки» не обезличена. Часто целиком используются синхронные высказывания крупных политиков, ученых, военных экспертов. Идет большой спор, в котором звучат голоса врагов и друзей, не заглушаемые переводчиком. Это создает достоверность не только слышимому, но и увиденному. И только как специалист, внимательно приглядываясь и прислушиваясь к периодическим вкраплениям авторской мысли, начинаешь понимать силу такой художественной формы. Умело скрытую силу и яркую творческую индивидуальность авторов-невидимок...

А. Бовин. Кажется, подошла моя очередь держать длинную речь. Я не специалист по части кино. И то, что я скажу, прошу рассматривать как размышления дилетанта.

Давайте сравним телепублицистику и кинопублицистику. Допустим, В. Зорин едет в Чикаго, а потом А. Колошин едет в Чикаго. И делают фильмы. Должна быть разница? Думается, должна быть. У Зорина будут преобладать информационные и злободневно-пропагандистские ноты. А у Колошина должна быть большая степень обобщенности; от него будут ждать не просто показа событий, а их анализа.

Я не хочу обижать наше телевидение. Довлеет в нем злоба дня. Почему — каждому из нас причина понятна. Но, к сожалению, эта самая «злоба» начинает «довлеть» и в документальном кино. Оно увлекается сиюминутным в ущерб анализу. А без анализа, который дает пищу уму, анализа, который учит зрителя







«Кампучия. От трагедии к возрождению», «Сионизм перед судом истории», «Марш мира»

думать, талантливый фильм просто невозможен.

Приведу два примера. Мы посмотрели фильм «Кампучия. От трагедии к возрождению». В каком-то месте диктор говорит: «...и тут Полпот прорвался к власти». И все. И снова картинки. Но ведь для понимания событий в Кампучии важно понять: что же произошло? Почему Полпот «прорвался к власти»? Ответа на эти вопросы нет.

Или возьмем другой фильм — «Неонацизм». Маршируют мальчики со свастикой. Выросли эти мальчики спустя много лет после войны, после фашизма. Почему же они выходят на улицы? Чего они хотят? Что привело их к свастике? И опять ответов на эти вопросы нет. А ведь это решающие вопросы, если мы хотим сами что-то понять и объяснить людям.

Еще одна проблема — политическая точность. Если этой точности нет, мы можем получить такой эффект, на который вовсе не рассчитывали.

Здесь уже упоминался фильм о сионизме. Конечно же, нужно убедительно разоблачать сионизм, показывать авантюризм и обреченность политики израильских лидеров. И фильм делает это. Но, к сожалению, авторы так подобрали и выстроили материал, что создается впечатление, будто Израиль как государство — незаконное политическое образование. А это — не наша позиция.

Или — «Похищение Европы». Получается так: сама по себе Европа прекрасна, а вот плохие дяди-американцы эту Европу похищают и толкают к злу.

Пожалуй, стоит вспомнить, что в истории Европы есть не только собор Парижской богоматери. В истории Европы есть и бесконечная вереница войн. Европа ответственна за трагедию колониализма, которая до сих пор дает о себе знать. Да и фашизм — это ведь тоже Европа! А если говорить, например, о «двойном решении» НАТО, то и тут Европу отнюдь не нужно было похищать.

А. Колошин. О Европе вы правильно сказали, что она не так уж чиста и достойна сочувствия, когда ее в нашем фильме «похищает» американец. Однако в финале исходного мифа сказано, что ей, Европе, этот парень Зевс очень нравится... Но разве в этом была авторская мысль? Ведь нет, скорее, авторы стремились доказать обратное...

В документальном кино часто, когда излагается просто факт, говорят: разве это художественное кино? Прием нужен! Но достаточно нюанса только — и от «приема» недалеко до манипуляции...

Фильм о первомайской демонстрации, который мы недавно принимали, режиссер начал издалека: цветы, дети, голуби — весь джентльменский заезженный набор. Только после всей этой банальности начинается показ собственно демонстрации. И когда она пошла — хорошая, яркая, отлично снятая — стало интересно.

«Прием» очень часто — от лукавого... От недоверия к событию или факту. От недоверия к зрителю и — к самому себе!

Пресловутый прием появляется и в фильме «Похищение Европы». Там, например, показывают барельеф, у которого нельзя врать. И вот «подводят» Картера к барельефу. И вместо синхронно говорящего неправду Картера дается ряд его фото, идет дикторский текст, и автор пересказывает, что Картер сказал когда-то...

А. Бовин. Зачем же создавать такое впечатление, что Европа это только «хорошо, а Штаты это только «плохо»? Разумеется, в позициях и интересах США и Европы есть различия. Но их нужно показывать тоньше, умнее, политически точнее. Вот тогда и получится та ненавязчивость, которая нужна. Исчезнет пугающий призрак манипулирования фактом.

Теперь о текстах. Я рад бы ошибиться, но тексты, которыми сопровождается большинство фильмов, как правило, стандартны, скучны. Они состоят из правильных, но штампованных, шаблонных фраз.

Я не верю в дикторов. Умный, толковый текст должен составлять и читать автор, то есть человек, живущий материалом и знающий, что он хочет сказать людям. И пусть он где-то споткнется, пусть где-то оговорится, все равно это будет лучше дистиллированного дикторского чтения. Живой, заинтересованный голос, использующий все богатства языка и ин-

тонаций, — вот что нужно. Чтобы люди верили тому, что им говорят.

Насчет конфликтности. Тут были произнесены слова «трибуна врага». Да, такими словами мы друг друга пугаем. Но не будем пугаться. Будем отстаивать нашу принципиальную, партийную точку зрения. Если с экрана будут говорить Рейган, Штраус, Тэтчер, Бегин и если мы сумеем им аргументированно ответить — а я в этом абсолютно убежден, — тогда и будет конфликт, будет острота. И главное — тогда будет убедительность.

А. Колошин. И зритель, наверное, нам будет благодарен.

А. Бовин. Кстати — о зрителе. Нужно рассчитывать на умную, знающую, думающую аудиторию. Мы же пишем сами: создали советского культурного, политически зрелого человека. Тогда давайте и рассчитывать на такого человека. А мы, к сожалению, часто исходим из того, что наш зритель политически малограмотен.

В. Микоша. Вы работали с Маликом Каюмовым. Каковы ваши впечатления о работе непосредственно в его группе?

А. Бовин. Каюмов — человек зоркий. Он привез из Афганистана интересный, насыщенный материал. Вместе с ним и его группой мы нашли, выражаясь энтеэровским языком, оптимальную схему расположения материала. А потом я сел в будку, смотрел ленту и наговаривал текст. Трудность была в том, что сроки поджимали. Но поскольку мы с полуслова понимали друг друга, то управились вовремя. Правда, когда я слушал потом свой текст, многое хотелось переделать. Впрочем, так всегда бывает.

А. Караганов. Давайте вспомним старину. Историю фильма «Обыкновенный фашизм».

У Ромма был прекрасный материал, хороший сценарий. Но работа над ним шла сложно. В какой-то момент Ромм решил обойтись без диктора — стал говорить сам, комментируя все то, что показывал экран. В его разговоре были и патетика, и юмор, и ирония, и сарказм, и неторопливые размышления, помогающие анализу. Фильм обрел иное качество.

Когда после такого фильма смотришь иные ленты с монотонно читаемым — все на одной и той же патетической ноте — дикторским текстом, рождается ощущение, сходное с тем, когда слушаешь человека, играющего на пианино «Чижик-пыжик» одним пальцем.

Помню в 40—50-х годах делались фильмы о советских республиках, о 15 разных республиках. Почти все фильмы были причесаны под одну гребенку... В том числе и дикторский текст. И когда в партийных документах говорится о словесной трескотне, так это относится и к документальному кино.

Словесной трескотни сейчас меньше, но инерция вчерашнего есть. А успех рождается, когда за текстом ощущаешь личность публициста, его мысль, его чувство.

А. Бовин. Наверное, личности есть не только на студии документальных фильмов! К. М. Симонов, между прочим, не был в штате студии... В общем, надо больше привлекать к документальному кино «личностей» из разных областей науки, культуры, литературы.

Конечно, это трудно. Но если мы хотим иметь фильмы-события, таких людей надо искать и находить.

А. Колошин. А ведь Ромм не был кинодокументалистом...

А. Караганов. А Константин Симонов не был профессиональным сценаристом. Он даже говорил, что надо коренным образом изменить порядок работы. Сценарист не должен «ехать на материал» с готовым сценарием — пусть на месте рождается и сюжет, и строй фильма. Перед выездом у него должна быть ведущая идея, основной замысел.

А. Бовин. Талантливый человек, он мог себе позволить и так, и этак.

А. Караганов. Да, Симонов делал так, но он отдавал себе отчет в том, что не все могут так делать.

А. Бовин. Не везде и не всегда получается экспромт. Мне например, хочется сделать философско-публицистическую картину: смысл, мироощущение эпохи, той эпохи, в которой мы живем. Мучаюсь уже год, и ничего пока толкового не получается. Нет идеи, нет концепции. А значит, нет и логики, системы координат, в которой нужно располагать матери-

ал. Но, повторяю, пока не получается. В голову лезет одна примитивщина...

А. Колошин. Наш недостаток, как мне кажется, еще и в том, что мы всегда как будто лекцию читаем. Жанр однообразный. А это ведет к тому, что доминируют у нас фильмы-монологи с авторами-резонерами, забывающими, что помимо логики существуют и эмоции!

Я считаю, что в этом смысле мы должны быть, как хорошие торговцы — лучше упаковывать свою продукцию, чтобы ее приятно было взять.

А. Бовин. Может быть, собрать опытных, знающих товарищей, проконсультироваться с ними, посоветоваться, подумать, что нужно делать, чтобы вывести документальное политическое кино на новые рубежи. Или, наоборот, — вернуться к рубежам «Обыкновенного фашизма».

Кстати, а как в журнале «Искусство кино» представлена та тема, которую мы сегодня обсуждаем?

А. Караганов. Ваш вопрос имеет отношение не только к «Искусству кино», но и, скажем, к газете, в которой вы работаете, к другим общеполитическим изданиям. Речь идет о критике документального кино. Вопрос драматический. Потому что документальный фильм пока что не живет нормальной жизнью в критике. Если он посвящен актуальной теме, он обречен на похвалу.

Нормального обсуждения у нас нет.

А. Бовин. Простите, я однажды согрешил в «Известиях». Писал о том, как Колошин соединяет музыку с разрядкой.

А. Караганов. Я не призываю к тому, чтобы критика ополчалась на все фильмы. Я за то, чтобы был анализ, спокойная статья о том, что в фильме получилось, что не получилось...

А. Колошин. У нас критика в прессе — чаще всего пересказ фильма и похвала идее, ее значительности, а как сделано — не разбирается. Александр Евгеньевич Бовин однажды это сделал, и я ему благодарен. Редкость большая была!

Да, некоторая недооценка этого жанра у нас еще существует. А если возьмем наших же оппонентов из США — они работают масштабно, массированно, не жалея средств...

В этом смысле наша активность во внешнеполитических фильмах должна быть повышена. И здесь главное — добиваться действенности фильма, а это значит работать творчески, работать современно, наступательно — и непременно доказательно, а не декларативно, лозунгово, чем до сих пор, признаться, грешим. В теории информации это определяется как «шум»: не несущие нового, известные уже факты и сентенции. Тут можно вспомнить у Грибоедова слова Репетилова: «Шумим, братец, шумим!» Так что и в документальном кино мы в этом смысле иной раз шумим по-репетиловски!

А нам надо бы действовать по совету шутливого датского фильма: «Бей первым, Фреди!»

А. Караганов. Мы все соглашаемся с тем, что было бы не по-взрослому требовать от нашего документального кино только фильмов-событий и репортажей. И тут я не могу умалить достойные возвеличивания заслуги тех товарищей, которые делают репортажи на теперешних войнах, начиная с Ряшенцева. А наши коллеги в Ливан ездили, в самые горячие дни. Это все нужно. Но нужно с планирования начинать. И плохо, когда у нас чаще всего планируется лишь внешняя тема, а не внутренняя идея.

Этого пока не хватает.

А силы у нас есть. И немалые.

От волнения сердца — к работе ума

Симпозиум кинодокументалистов социалистических стран, организованный СК СССР и проходивший в Ростове-на-Дону, имел две цели. Первая ясно выражена в Обращении, которое вы только что прочли. Необходимо к тому добавить, что в ходе дискуссии ее участники обсудили и предложили для осуществления принятой ими декларации некоторые формы совместной деятельности национальных студий в рамках содружества. Предложения переданы для изучения в творческие союзы. Вторая цель симпозиума была сугубо практической: сообща найти путь к повышению популярности и действенности кинодокумента — его актуальности, остроты, проблемности. Иными словами, речь шла о совершенствовании идейных и художественных его достоинств.

В просмотровом зале ростовского Дома кино было продемонстрировано более двадцати фильмов из Болгарии, Венгрии, Германской Демократической Республики, Кубы, Лаоса, Монголии, Польши, Румынии, Чехословакии, около двадцати представили студии России, Белоруссии, Грузии, Таджикистана, Украины и Узбекистана. Ленты разные по объему — от полнометражной в 10 частей до коротенькой — в считанные минуты экранного времени. Перед глазами художников и специалистов кино и телевидения прошли фильмы-репортажи, обозрения и расследования; фильмы-исследования и эссе; ленты монтажные, съемочные и мультипликационные; произведения киноискусства, посвященные локальным событиям в политической жизни отдельной страны и сложнейшим проблемам международных отношений, коллизиям новейшей истории государств, борьбе идеологий, мировоззрению и психологии наших современников в разных регионах мира.

А коротко говоря, на экране был представлен политический документальный фильм во всем его многообразии и своеобразии.

Итогам и урокам симпозиума в Ростове-на-Дону намечено посвятить специальную статью в ближайших номерах журнала. Здесь же зафиксируем высокую оценку, которой удостоен всеми его участниками этот первый опыт творческого общения кинодокументалистов социалистических стран, работающих в области политического фильма. Отметим также, что, по общему мнению, тон дискуссии был дружеский, но вместе с тем взыскательный и деловой, а разбор представленных картин и творческих проблем — глубоко профессиональный.

При всей напряженности рабочего дня, продолжавшегося иногда и до полуночи, участники симпозиума находили время для встреч с трудовыми коллективами и зрителями на предприятиях и в кинозалах. И тут следует сказать, что и работа, и встречи прошли полезно и интересно благодаря вниманию и заботам, которые постоянно проявляли к гостям хозяева — местное отделение СК СССР, партийные и советские организации города и области. Сыграл свою роль и растущий интерес зрителей к документальному кинематографу.

Глава делегации ГДР известный режиссер-документалист Карл Гасс, выступая на симпозиуме, сообщил, например, что фильм «Два дня в августе», посвященный истории атомного шантажа, возведенного в ранг геополитики, который использовал президент США Трумен в 1948 году и Рейган — сегодня, привлек зрителей больше, чем любая из игровых картин, какие шли одновременно в кинотеатрах ГДР. Интерес этот объясним. В мире бушуют, не затихая, волны массовых демонстраций против атомной угрозы самому существованию человечества. В колонны демонстрантов, в организации сторонников мира влились миллионы недавно еще политически инертных людей. Однако многие из них, сбитые с толку империалистической и антикоммунистической пропагандой, ищут дорогу к справедливому решению международных проблем на путях, противоположных желанной цели. В этих условиях средствам массовой информации и пропаганды, в том числе и документальному кино, предстоит решить

сложнейшую и благороднейшую задачу — показать людям, от кого в самом деле исходит угроза их существованию, как и с кем бороться, чью сторону принять в борьбе за предотвращение ядерной катастрофы.

В советском кинематографе существует давняя и прочная традиция политического документального фильма. У всех нас на памяти «Обыкновенный фашизм» Михаила Ромма, «Чужого горя не бывает» Константина Симонова и Марины Бабак, «ФРГ — урок немецкого» Анатолия Колошина. Но вместе с этими и другими картинами, составляющими золотой фонд активной пропаганды коммунистического образа мышления, социалистической политики мирного сосуществования народов, интернационализма и гуманизма, присущих нашей идеологии, немало есть фильмов, сделанных с правильной посылкой, но неумелыми руками, с холодным сердцем. Многие фильмы оставляют зрителя равнодушным, немало их идет в полупустых залах.

Тревогой о положении дел в документальном кино была проникнута дискуссия на пленуме Союза кинематографистов СССР, тревожные ноты звучали и в обсуждении фильмов международной тематики на заседании секретариата Союза. Продолжением этого разговора была и беседа в редакции журнала «Искусство кино», состоявшаяся после двухдневного просмотра ряда политических фильмов, вышедших на экраны страны в последнее время.

В дискуссии после просмотра участвовали секретарь правления СК СССР, член редколлегии журнала А. Караганов, политический обозреватель газеты «Известия» А. Бовин, режиссер ЦСДФ А. Колошин, оператор В. Микоша.

Стенограмму дискуссии мы предлагаем вниманию читателей.

А. Караганов. Мне хочется начать разговор с ностальгической ноты. Не буду удаляться в далекое прошлое — во времена «Обыкновенного фашизма», фильма, который открыл новую страницу, новый этап в развитии документального политического кино. Вспомним более позд-







«Пылающий континент»,
«Афганистан, революция продолжается»,
«Шел солдат...»

ние произведения — фильмы Романа Кармена о «пылающем континенте», Константина Симонова и Марины Бабак — «Чужого горя не бывает» и «Шел солдат...». Каждый из них становился событием. И не только кинематографической жизни.

Естественно, что эти фильмы отмечались и на международных фестивалях. Коллеги из ГДР рассказывали мне: когда фильм «Чужого горя не бывает» обсуждался в жюри Лейпцигского фестиваля, голосование за присуждение ему главного приза было беспрецедентно дружным — других случаев такого единодушия они не припоминают. Однажды я смотрел этот фильм вместе с нашими вьетнамскими друзьями. Это было потрясение. Они благодарили Симонова со слезами волнения на глазах.

В те времена происходил какой-то радующий всех нас взлет советского документального кино.

А сейчас?

Не хочу сказать, что у нас совсем нет хороших фильмов на политические темы. Они есть. Назову хотя бы «ФРГ — урок немецкого». Но их до обидного мало. Не так давно на секретариате Союза мы обсуждали документальные политические фильмы, посвященные международным делам, и пришли к грустному выводу, что новые ленты даже лучших наших мастеров не поднялись выше среднего уровня, очень часто повторяют ранее сделанное, как бы скользя по накатанной колее: темы новые, а приемы старые — и в съемках, и в монтаже, и в дикторских текстах, не в меру многословных.

Из обсуждавшихся фильмов, пожалуй, только один эмоционально затронул нас — «Мы не сдаемся, мы идем...», да и он, по чести говоря, понес потери из-за того, что длинен, из-за того, что режиссура не использовала ряда возможностей удивительно интересной темы: ведь это фильм о детском доме в Иваново, где жили в интернациональном братстве дети революционеров, антифашистов из зарубежных стран. Но при всех режиссерских недоборах фильм задел за живое. Он трогателен. Он привлекает взаимопроникновением политической мысли и человеческого чувства. И потому справедливо удостоен Государственной премии СССР.

Большинству же других фильмов не хватает точности в выборе материала. Мы против дурной сенсационности «в заграничном стиле». Но материал должен быть новый, интересный, удивляющий, привлекающий, поучительный. Нашим картинам часто не хватает точного выбора ракурса съемок и трактовки. Монтаж привычен. Действие кинематографических усилителей публицистической мысли ослаблено.

В последнее время заметно активизировали работу в кино известные политические обозреватели — принимающий участие в нашей беседе Александр Евгеньевич Бовин и другие. Их работы производят большое впечатление остротой и глубиной публицистической мысли, аналитичностью, современностью тона, четкой целенаправленностью. Это может обогатить документальное политическое кино. Но общее положение сегодня не может не беспокоить всех нас. Многие фильмы на актуальные и масштабные темы не оправдывают зрительских надежд и ожиданий.

В чем тут дело? Искать ответа на этот вопрос надо всем вместе. Я же со своей стороны, помимо уже упомянутых слабостей, связанных с шаблонностью, клишированностью киноязыка, вторичностью выразительных его средств, назову еще одну.

Казалось бы, международный материал обладает повышенной конфликтностью. И тем не менее некоторые наши мастера, в их числе и знаменитые, делают фильмы, лишенные остроты. Вспомним, к примеру, ленту о марше мира Л. Махнача, которого мы все знаем, уважаем, любим как постановщика ряда замечательных произведений образной публицистики.

Марш мира, о котором сделан фильм, как и другие аналогичные марши, демонстрации, массовые митинги, — явление новое в международной жизни. Еще несколько лет назад в конгрессах и ассамблеях, посвященных борьбе за мир, не так уж часто участвовали представители католических, буржуазно-либеральных, социал-демократических партий. Пропагандисты правого крыла с иронией, а то и с сарказмом писали о «красных сборищах», о «розовых конгрессах». В последние годы в движение миролюбивых сил включились тысячи, десятки, сотни

тысяч людей, которые раньше оставались пассивными наблюдателями происходящего в мире. Но фильм Махнача не дает достаточно полного и глубокого представления о переменах в сознании людей, о противоречиях и драмах мысли, которые привели их к изменению позиции. На экране преобладает «карнавал». Операторы увлеклись съемками праздничной стороны марша. Фильм не ведет нас в души людей, не углубляется в характеры участников борьбы за мир, в причины, побудившие их к активному выступлению против опасностей ядерной катастрофы, не раскрывает их прозрений и заблуждений.

Когда участники марша мира находились в Белоруссии, стало известно, что некоторые из них отказались ехать в Хатынь. Почему? Не так давно профессор Копенгагенского университета Карстен Фледелиус объяснил мне, что среди отказавшихся были и его студенты. Не поняв, в чем дело и зачем их приглашают в какую-то Хатынь, они решили, что советские организаторы осуществляют некую пропагандистскую акцию, весьма далекую от целей и задач марша. В Европе плохо знают подробности трагической истории западных областей нашей страны в первые годы Великой Отечественной войны. Там все еще в ходу измышления ведомства Геббельса.

Возникает вопрос: как можно было не заинтересоваться этим делом? Этим отказом от поездки в Хатынь? Введение такой драматической истории в сюжет помогло бы заострить фильм, сделать его более наступательным, активнее включить его в идеологическую борьбу.

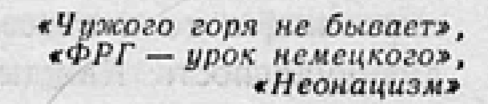
В нашей беседе принимает участие известный фронтовой оператор В. Микоша. Он-то знает, что некоторые фотографии и кинокадры войны повторяются из фильма в фильм. Повторяются по необходимости: других аналогичных не сохранилось. Но зачем же повторять в фильме «Похищение Европы» кадры из «Марша мира»? Не усиливает ли это впечатление привычности некоторых художественных решений?

Все эти вопросы я свожу в два взаимосвязанных вопроса. Первый: почему мы в послед-








«Чужого горя не бывает»,
«ФРГ — урок немецкого»,
«Неонацизм»

нее время так редко, реже, чем раньше, получаем большие премии за документальные фильмы на международных фестивалях? (А получение таких премий — это не только радость кинематографиста, это еще и повышение действенности фильма, более широкий выход на мировой экран.) Второй: почему не растет число политических фильмов, становящихся событиями в кинематографической и общественной жизни?

Вопросы эти я и адресую вам, уважаемые мастера кинодокументалистики.

В. Микоша. В 1982 году мы с Джеммой Фирсовой были в Стокгольме на съемках. Почти каждый день по первой программе шведского телевидения смотрели антивоенные фильмы — шведские, американские, голландские... В редакции первой программы к нам обратились с просьбой предоставить для показа советский фильм — нашу точку зрения на возможную опасность ядерной катастрофы.

А. Караганов. Широко распространено мнение (в среде западной интеллигенции) об одинаковой ответственности США и СССР за гонку вооружений. А некоторые наши недруги даже говорят, что в Советском Союзе якобы запрещено движение за мир.

В. Микоша. Фильма, представляющего советскую точку зрения непосредственно на предложенную тему и в отклик на последние события, у нас тогда еще не было.

А. Бовин. Мы как-то упустили из виду, что на Западе есть такое политическое документальное кино, которое может послужить для нас примером. Или я ошибаюсь?

А. Караганов. Да, конечно, есть. В частности, в американском кино. Не только Рогозин, но и некоторые другие молодые режиссеры интересно и много работали в годы вьетнамской войны. Другое дело, что в ряде случаев их фильмы не очень-то пускали на экран телевидения.

В. Микоша. А мы, бывает, опаздываем дать на экран — как на внутренний, так и на зарубежный — фильмы по ряду важнейших проблем современности. Все-таки в этом мы серьезно уступаем нашим коллегам — телевизионным комментаторам, которые постоянно держат руку на пульсе планеты. Отчего это происходит? Причин много. Не может быть однозначного ответа.

Недавно на приемке немого варианта новой публицистической ленты весь состав худсовета коллективно гадал, как назвать фильм — настолько неточно и неясно он был сделан на завершающей стадии. И поправить не удалось — не нашлось в отснятых кадрах подходящего материала. Как же так — налегке, без основного посыла, без сквозной идеи отправлялась группа на съемку по странам мира! К сожалению, часто фильм выстраивают — и по смыслу, и композиционно, — основываясь на том, что удалось найти и снять за рубежом. Как будто нельзя было исследовать, строго продумать проблему в процессе освоения темы и написания сценария.

А. Колошин. Ну, здесь я вынужден возразить. Не согласен! Едва ли можно считать верным утверждение, что на зарубежные съемки люди ездят «налегке» — без серьезной подготовки. За исключением, может быть, срочных выездов операторов на внезапные события. Но сейчас не о них речь... Идея в нормальных условиях всегда есть — сценарий ведь тоже явление не стихийное, но результат длительной работы. Часто даже слишком длительной, а проблемы международные подвижны, как ртуть.

Авторы хорошо знают, на какую иной раз надо подниматься Голгофу, чтобы сценарий был принят художественным советом, утвержден главком, включен в план... Ведь художественный совет — это много людей, которые советуют и критикуют. Бывает и зубодробительно. Бывает деликатно. В обоих случаях они искренне заинтересованы, чтобы лучше вышло. А потом надо дорабатывать сценарий. Появляются варианты — второй, третий... Время между тем уходит вместе с актуальностью темы... Так что о неподготовленности сценария чаще всего говорить не приходится. Иначе он не был бы и принят. Дело скорее в другом: что считать сценарием подготовленным?

При существующей процедуре главная опасность заключается скорее всего в том, что к третьему варианту может быть порядком нивелирована, а то и вовсе утеряна авторская индивидуальность. Каждый критикующий или ре-

комендующий, как правило, стремится не к наиболее выпуклому выявлению первоначального авторского замысла, но пытается внести свои предложения в духе того, как он сам бы это сделал, каким хотел бы он сам данный сценарий или фильм увидеть или снять... Вот в чем, очевидно, слабость наша большая: в утере культуры критического общения, если можно так выразиться. А ведет это часто, хотим мы того или нет, к определенному усреднению качеств сценария, а следовательно, и фильма. Особенно если автор — «не боец». Это во-первых.

А во-вторых, сильна еще в нас инерция. Из далеких времен, маскируя или открыто, несем мы на ногах гири обзорности и педалированного пафоса.

Но обзорность — это чаще всего антитеза глубины проникновения в материал. Трескучий же пафос мешает истинным чувствам. И первыми пострадавшими, естественно, становятся зрители, получающие от фильма меньше, чем могли бы получить в художественном и идеологическом плане. Другими пострадавшими оказываются автор, режиссер, оператор — вся группа, все, кто старательно трудился с пониженным коэффициентом полезного действия. А откровенно говоря, впустую...

В. Микоша. Попробую согласиться с такой точкой зрения и подойду к проблеме с другого конца. Предположим, автор — боец.

Сценарий фильма «ФРГ — урок немецкого» был настолько точен, что мы снимали, почти от него не отклоняясь. Фильм был продуман и скомпонован по идее еще до выезда на натуру. И хотя в процессе съемок возникали и более интересные эпизоды и решения, они ни в коей мере не изменили первоначальный замысел авторов. Напротив, помогли его выявить с большей резкостью.

Почему западные немцы купили «ФРГ — урок немецкого»? Потому что это доказательный и объективный фильм. Без ругани. Сами немцы говорят с экрана — и наши единомышленники, и наши противники. Возникли диалог, конфликт, борьба идей, где Геншер и Штраус, Мис и Шмидт, благоденствующие неофашисты и коммунисты, потерявшие работу из-за «запрета на профессии», своими интервью доказывают авторские тезисы А. Колошина — и в своих «про», и в своих «контра».

Наше политическое кино не должно быть однобоким и прямолинейным (как часто бывает, когда мы с легкостью необыкновенной, ничего не пытаясь исследовать или доказать, заявляем, что мы — голубые и с крылышками, а все остальные — с рогами и копытами), чтобы можно было наши фильмы представить на мировой экран. Публицистический фильм работает только тогда, когда он доходит до всякого зрителя. И до зарубежного — обязательно! Важно, чтобы там не только приняли фильм, но поняли и освоили его идею. Нашу идею! Многие же наши фильмы не идут за границей, так как не рассчитаны на миропонимание тамошнего зрителя. Не учитывая особенности его восприятия событий, мы можем нечаянно оттолкнуть людей — конкретного Смита, Джонса, Эндрюса, которые сами борются против политики Рейгана — и, кстати, не менее самоотверженно, чем мы у нас здесь.

Возвращаясь к сказанному, «Марш мира» — фильм неплохой, профессиональный, эмоциональный, но он не пытался проанализировать тенденцию антивоенного движения именно 80-х годов, побудительные причины этого движения, характерные его черты, то новое, что вынесли на улицы городов участники марша. Группа поехала, сняла событие, подсняла несколько интервью — и материал властно повел картину за собой.

А. Бовин. К сожалению, некоторые зарубежные политические фильмы, в частности западные, нередко оказываются более действенными и современными, чем наши, Хорошо, если они поставлены прогрессивными кинематографистами, честными людьми, действительно озабоченными сохранением мира. Такими, например, как Джоан Харви, с ее фильмом «Америка от Гитлера до ракет МХ».

В. Микоша. Вроде бы мы установили, что причины здесь — случающаяся нивелировка наших сценариев на стадии обсуждения и неизжитые, застарелые штампы. Может быть, то и другое надо рассматривать во взаимосвязи, как

одну причину. Тогда назову еще одну, на мой взгляд, существенную.

Фильм Харви, которая собирала деньги по подписке, очень дорого обошелся. А мы, случается, жалеем средства на подобные съемки.

Поездки за рубеж ограничены десятью, пятнадцатью в лучшем случае днями. Группа редко состоит из режиссера, оператора и звукооператора, чаще оператор едет один... В такой короткий промежуток времени даже группа из трех человек не успевает сориентироваться и схватить самое главное — то, из-за чего она ехала в страну или в несколько стран. Разве можно в такой ситуации серьезно думать и снимать, даже если сценарий отлично выстроен? Но раз уж поехали, не возвращаться же без отснятого материала! Вот и приходится снимать любое более или менее подходящее событие. И режиссер оказывается перед непреодолимым барьером: надо делать фильм из того, что есть, предав забвению задуманное.

Все, что я сказал, — лишь вершина айсберга. Может быть, сегодня мы более четко увидим его контуры.

А. Бовин. Не могу понять. Ведь вы же сами, товарищи, руководите тем делом, о котором мы сейчас толкуем. Почему же так происходит, что один Колошин попал у нас в герои? А кто отвечает за то, что люди уезжают снимать картины пустые, без идеи, без замысла? На кого, на что вы жалуетесь?

А. Колошин. Помимо проблем и грехов, которые назвал Микоша, есть у нас и другие, вольные и невольные. Больше, впрочем, вольные. Если взять всю массу фильмов, показанных и не показанных на нашем просмотре, основные грехи и проблемы сами лезут в глаза и в уши.

Это прежде всего количество и качество дикторского текста, ставшие уже притчей во языцех на ЦСДФ. И на других студиях — тоже. Это — пресловутое «музыкальное оформление», примитивно-иллюстративное: музыка из мощного средства художественного воздействия переводится на роль фона к изображению и тексту. Это — «кочующие кадры», несвежие монтажные фразы, повторяющиеся, приевшиеся приемы, эпизоды. Кто-то что-то когда-то придумал, а сейчас же все идет «распивочно и на вынос», из картины в картину.

А. Бовин. Можно ли заказать, запрограммировать фильм-событие? Или надо рассчитывать на стихийный процесс, на создание каких-то объективных условий, которые сделают появление такого фильма неизбежным? Нужно ждать таланты? Или они есть, но нужно дать им возможность развернуться? По-моему, правильно последнее предположение.

А. Колошин. Талантов нам не занимать. Но вы вправе спросить меня, откуда же это стремление к дорожкам проторенным, спокойным, без риска? Разве не прогадываем мы неизмеримо в эффективности нашей работы и, значит, в эффективности пропаганды? Да, прогадываем, часто из-за камуфляжа «под традицию». Шаблон, стереотип молчаливо выдаются за традицию, а косность — за верность заветам наших киноотцов. В результате же потеря вдвойне: падает эффективность сегодняшней работы и тут же наносится оскорбление действительным традициям нашего искусства, унижается их истинное значение и величие. Вот один из рецептов подмены традиции шаблоном. В конце 40-х и в начале 50-х годов по технической нашей бедности фильмы делали не исходно звуковыми, но озвученными. Теперь есть возможность синхронной записи звука, но картина по-прежнему обретает речевую и музыкально-шумовую фактуру лишь на финальной стадии, после монтажа изображения.

Ну, ясно: без изображения нет кино. Но ведь без синхронного звука (прямой речи персонажей, уличных и домашних шумов, музыки, сегодня звучащей там с эстрады, а не «музыки вообще») нет современного документального кино. Мы это знаем, но всегда ли знание подкреплено практическим опытом? Вы видели — далеко не всегда. Только привычным мышлением по старинке можно объяснить странную недооценку профессии звукооператора. Слышишь подчас: «Пусть режиссер возьмет магнитофон!» А это боком выходит. Помню, в одном из фильмов нашей студии был полностью забракован синхронный звук, по-дилетантски записанный режиссером. Уже в Москве

звукооператору пришлось напряженно «колдовать», чтобы имитировать упущенное.

Проблема эта обоюдоострая. С одной стороны, мы теряем достоверность в картине, которой противопоказана даже малейшая фальшь. С другой — не приобретаем аппаратуру, поскольку «ведь и без нее обходятся». Нельзя обходиться!

Я думаю, что фильм «Сионизм перед судом истории» режиссера О. Уралова, оператора И. Фрэза и звукооператора В. Иванова тем и привлекает, что в глубину проблемы авторы стремятся проникнуть (и чаще всего с успехом!) современными кинематографическими методами и средствами. В фильме много естественных жизненных звучаний, в том числе и синхронных высказываний тех, с кем авторы полемизируют. И здесь несомненная сила фильма. Хорошо, что это теперь уже многим понятно. Хотя есть немалая дистанция между «понимать» и «уметь делать».

Когда я сам, еще во время óно, работал над фильмом «Чехословакия, год испытаний», мне приходилось — и с немалым трудом! — преодолевать барьер старых понятий. Меня упрекали: «Зачем вы предоставляете трибуну врагам? Лучше дайте их на немую, а сами расскажите про их позиции с помощью диктора...»

А. Бовин. А вот диктор-то и не нужен. Нужно, чтобы автор говорил.

А. Колошин. Но именно этого я и не хотел! Мне представлялось решающе важным дать врагам высказаться и этим саморазоблачиться перед зрителем. А для меня возникала возможность помочь их саморазоблачению полемикой с ними; возникала возможность и для зрителей быть не только свидетелями такой полемики, но и как бы ее участниками. В полемике более лично вырисовывался драматизм событий и крепла драматургия фильма, короче говоря, преимущества и эффективность приема были неоспоримы. И это удалось доказать.

Так и в фильме О. Уралова о сионизме. Зрителю важно не только увидеть Ротшильда, Бегина или других идеологов и практиков этой





«Мы не сдаемся, мы идем...», «Предупреждение об опасности», «Похищение Европы»

мрачной доктрины, но очень важно было услышать из собственных уст их чудовищные высказывания...

Аксиомой уже можно считать, что любой дикторский пересказ всегда менее эмоционален и менее доказателен, нежели звучащие документальные кадры. В этой связи хочется подумать о функциях автора на конечной стадии работы над фильмом, перед озвучанием.

Самым распространенным видом документального фильма у нас можно считать фильм-монолог. Независимо от жанровых особенностей и материала, «по традиции» все рассказывается и доказывается в дикторском тексте. Длина синхронного куска лимитирована утилитарным характером задачи: быть звуковой иллюстрацией к положениям дикторского (то есть авторского) текста. Автор написал, диктор выразительно прочел — какие еще могут быть тут неясности? Разборчиво, безапелляционно, хорошо поставленным голосом даны все оценки, все расставлено по полочкам. Любо-дорого слушать и смотреть: чисто, аккуратно, гладко и глянцевито...

А. Бовин. В принципе «полочки», по-моему, должны быть. Но зритель не должен их видеть. В этом все дело.

А. Колошин. Да, но зритель неглуп, зритель самолюбив. Он предпочитает думать и обобщать сам. И не любит насилия над собой, как, впрочем, мы сами, когда нам приходится быть зрителями... Конечно, автор должен быть компетентным в той или иной проблеме, иначе не будет интересен разговор с экрана — это тоже аксиома. Но нельзя оскорблять аудиторию недоверием, разъясняя понятное, пичкая прописными истинами, да еще произносимыми патетически. Непременно последует в зале неслышный щелчок — сработает биологическая защита, зритель отключится, и фильм потечет мимо, давая повод задуматься: зачем же брошены на ветер народные денежки?.. Есть ведь и эта сторона дела, не говоря уже об идеологической...

Таков распространенный, но не единственно возможный случай. Посмотрим другой вариант.

Автором выступает хороший журналист. Приход журналиста в документальное кино всегда приветствуется — его профессия уже как бы гарантирует качество мыслей и слов. Действительно, автор пишет умно, ярко, интересно. И если прочесть глазами — в книге, в газете или с машинописного листа, — отличный текст, запоминающиеся образы! Но не годится для кино! Не получается слияния авторской мысли со зрительно-звуковым рядом.

В лучшем положении находятся журналисты на телевидении. Даже и стилистически отточенная, «книжная» фраза в устах говорящего с телеэкрана, благодаря особенностям произношения, тембру голоса, речевой манере приобретает черты его индивидуальности. Фраза и мысль как бы персонифицируются. А это очень важно для зрителя. Тут говорит именно с ним, обращается персонально к нему с экрана не какой-то автор вообще, а конкретный человек, интересный собеседник.

Подобный феномен наблюдается, впрочем, и тогда, когда прочесть текст приглашен хороший актер, но здесь, вероятно, какой-то особый, исключительный нужен дар. Не часты здесь удачи даже у мастеров сцены с именем и талантом. Помянем добрым словом Ефима Копеляна, который читал в документальном кино редко, но блистательно. Актер умный и тонкий, он всегда делал зрителя равноправным участником беседы. Даже в какой-то мере и соавтором фильма...

И еще немного об Авторе в документальном кино, включая в это понятие и режиссера.

В противоположность журналисту телевизионному, Автор сегодня должен быть как человек-невидимка у Герберта Уэллса: его вроде бы и нет, но он есть и делает свое дело весьма уверенно, занимая твердую идеологическую позицию, в ее духе собирая и монтируя фильм. Автору полезно подчас «рассыпать» его, будто невзначай, как бы не имея к нему отношения, дабы не получить упрека в тенденциозности, в манипулировании фактами.

В этом — профессионализм Автора. Подчеркивая свою объективность, доверие к зрителю, он исподволь, ненавязчиво делает обобщения. А это преодолевает предубежденность и даже враждебный скепсис. Это особенно важно, когда советская картина на международную тему

попадает на зарубежный экран, особенно западный. Говорю об этом в связи с тем, что подобный прием, интересно модифицированный, использован в масштабном фильме Джеммы Фирсовой и журналиста Генриха Гуркова «Предупреждение об опасности», работе, заслуживающей тщательного специального разбора. Я хотел бы здесь коснуться только принципа кажущегося самоустранения автора.

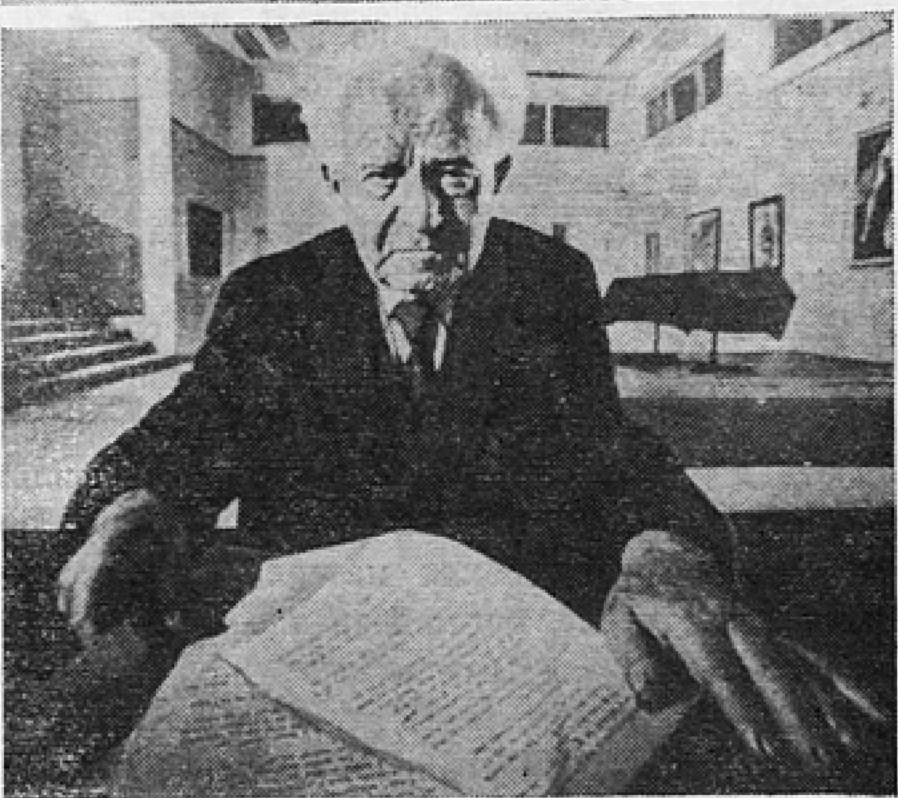
Фильм почти целиком построен на материалах точно выбранной иностранной хроники. Она в отличие от принятого метода зрительно-монтажной «подтекстовки» не обезличена. Часто целиком используются синхронные высказывания крупных политиков, ученых, военных экспертов. Идет большой спор, в котором звучат голоса врагов и друзей, не заглушаемые переводчиком. Это создает достоверность не только слышимому, но и увиденному. И только как специалист, внимательно приглядываясь и прислушиваясь к периодическим вкраплениям авторской мысли, начинаешь понимать силу такой художественной формы. Умело скрытую силу и яркую творческую индивидуальность авторов-невидимок...

А. Бовин. Кажется, подошла моя очередь держать длинную речь. Я не специалист по части кино. И то, что я скажу, прошу рассматривать как размышления дилетанта.

Давайте сравним телепублицистику и кинопублицистику. Допустим, В. Зорин едет в Чикаго, а потом А. Колошин едет в Чикаго. И делают фильмы. Должна быть разница? Думается, должна быть. У Зорина будут преобладать информационные и злободневно-пропагандистские ноты. А у Колошина должна быть большая степень обобщенности; от него будут ждать не просто показа событий, а их анализа.

Я не хочу обижать наше телевидение. Довлеет в нем злоба дня. Почему — каждому из нас причина понятна. Но, к сожалению, эта самая «злоба» начинает «довлеть» и в документальном кино. Оно увлекается сиюминутным в ущерб анализу. А без анализа, который дает пищу уму, анализа, который учит зрителя







«Кампучия. От трагедии к возрождению», «Сионизм перед судом истории», «Марш мира»

думать, талантливый фильм просто невозможен.

Приведу два примера. Мы посмотрели фильм «Кампучия. От трагедии к возрождению». В каком-то месте диктор говорит: «...и тут Полпот прорвался к власти». И все. И снова картинки. Но ведь для понимания событий в Кампучии важно понять: что же произошло? Почему Полпот «прорвался к власти»? Ответа на эти вопросы нет.

Или возьмем другой фильм — «Неонацизм». Маршируют мальчики со свастикой. Выросли эти мальчики спустя много лет после войны, после фашизма. Почему же они выходят на улицы? Чего они хотят? Что привело их к свастике? И опять ответов на эти вопросы нет. А ведь это решающие вопросы, если мы хотим сами что-то понять и объяснить людям.

Еще одна проблема — политическая точность. Если этой точности нет, мы можем получить такой эффект, на который вовсе не рассчитывали.

Здесь уже упоминался фильм о сионизме. Конечно же, нужно убедительно разоблачать сионизм, показывать авантюризм и обреченность политики израильских лидеров. И фильм делает это. Но, к сожалению, авторы так подобрали и выстроили материал, что создается впечатление, будто Израиль как государство — незаконное политическое образование. А это — не наша позиция.

Или — «Похищение Европы». Получается так: сама по себе Европа прекрасна, а вот плохие дяди-американцы эту Европу похищают и толкают к злу.

Пожалуй, стоит вспомнить, что в истории Европы есть не только собор Парижской богоматери. В истории Европы есть и бесконечная вереница войн. Европа ответственна за трагедию колониализма, которая до сих пор дает о себе знать. Да и фашизм — это ведь тоже Европа! А если говорить, например, о «двойном решении» НАТО, то и тут Европу отнюдь не нужно было похищать.

А. Колошин. О Европе вы правильно сказали, что она не так уж чиста и достойна сочувствия, когда ее в нашем фильме «похищает» американец. Однако в финале исходного мифа сказано, что ей, Европе, этот парень Зевс очень нравится... Но разве в этом была авторская мысль? Ведь нет, скорее, авторы стремились доказать обратное...

В документальном кино часто, когда излагается просто факт, говорят: разве это художественное кино? Прием нужен! Но достаточно нюанса только — и от «приема» недалеко до манипуляции...

Фильм о первомайской демонстрации, который мы недавно принимали, режиссер начал издалека: цветы, дети, голуби — весь джентльменский заезженный набор. Только после всей этой банальности начинается показ собственно демонстрации. И когда она пошла — хорошая, яркая, отлично снятая — стало интересно.

«Прием» очень часто — от лукавого... От недоверия к событию или факту. От недоверия к зрителю и — к самому себе!

Пресловутый прием появляется и в фильме «Похищение Европы». Там, например, показывают барельеф, у которого нельзя врать. И вот «подводят» Картера к барельефу. И вместо синхронно говорящего неправду Картера дается ряд его фото, идет дикторский текст, и автор пересказывает, что Картер сказал когда-то...

А. Бовин. Зачем же создавать такое впечатление, что Европа это только «хорошо, а Штаты это только «плохо»? Разумеется, в позициях и интересах США и Европы есть различия. Но их нужно показывать тоньше, умнее, политически точнее. Вот тогда и получится та ненавязчивость, которая нужна. Исчезнет пугающий призрак манипулирования фактом.

Теперь о текстах. Я рад бы ошибиться, но тексты, которыми сопровождается большинство фильмов, как правило, стандартны, скучны. Они состоят из правильных, но штампованных, шаблонных фраз.

Я не верю в дикторов. Умный, толковый текст должен составлять и читать автор, то есть человек, живущий материалом и знающий, что он хочет сказать людям. И пусть он где-то споткнется, пусть где-то оговорится, все равно это будет лучше дистиллированного дикторского чтения. Живой, заинтересованный голос, использующий все богатства языка и ин-

тонаций, — вот что нужно. Чтобы люди верили тому, что им говорят.

Насчет конфликтности. Тут были произнесены слова «трибуна врага». Да, такими словами мы друг друга пугаем. Но не будем пугаться. Будем отстаивать нашу принципиальную, партийную точку зрения. Если с экрана будут говорить Рейган, Штраус, Тэтчер, Бегин и если мы сумеем им аргументированно ответить — а я в этом абсолютно убежден, — тогда и будет конфликт, будет острота. И главное — тогда будет убедительность.

А. Колошин. И зритель, наверное, нам будет благодарен.

А. Бовин. Кстати — о зрителе. Нужно рассчитывать на умную, знающую, думающую аудиторию. Мы же пишем сами: создали советского культурного, политически зрелого человека. Тогда давайте и рассчитывать на такого человека. А мы, к сожалению, часто исходим из того, что наш зритель политически малограмотен.

В. Микоша. Вы работали с Маликом Каюмовым. Каковы ваши впечатления о работе непосредственно в его группе?

А. Бовин. Каюмов — человек зоркий. Он привез из Афганистана интересный, насыщенный материал. Вместе с ним и его группой мы нашли, выражаясь энтеэровским языком, оптимальную схему расположения материала. А потом я сел в будку, смотрел ленту и наговаривал текст. Трудность была в том, что сроки поджимали. Но поскольку мы с полуслова понимали друг друга, то управились вовремя. Правда, когда я слушал потом свой текст, многое хотелось переделать. Впрочем, так всегда бывает.

А. Караганов. Давайте вспомним старину. Историю фильма «Обыкновенный фашизм».

У Ромма был прекрасный материал, хороший сценарий. Но работа над ним шла сложно. В какой-то момент Ромм решил обойтись без диктора — стал говорить сам, комментируя все то, что показывал экран. В его разговоре были и патетика, и юмор, и ирония, и сарказм, и неторопливые размышления, помогающие анализу. Фильм обрел иное качество.

Когда после такого фильма смотришь иные ленты с монотонно читаемым — все на одной и той же патетической ноте — дикторским текстом, рождается ощущение, сходное с тем, когда слушаешь человека, играющего на пианино «Чижик-пыжик» одним пальцем.

Помню в 40—50-х годах делались фильмы о советских республиках, о 15 разных республиках. Почти все фильмы были причесаны под одну гребенку... В том числе и дикторский текст. И когда в партийных документах говорится о словесной трескотне, так это относится и к документальному кино.

Словесной трескотни сейчас меньше, но инерция вчерашнего есть. А успех рождается, когда за текстом ощущаешь личность публициста, его мысль, его чувство.

А. Бовин. Наверное, личности есть не только на студии документальных фильмов! К. М. Симонов, между прочим, не был в штате студии... В общем, надо больше привлекать к документальному кино «личностей» из разных областей науки, культуры, литературы.

Конечно, это трудно. Но если мы хотим иметь фильмы-события, таких людей надо искать и находить.

А. Колошин. А ведь Ромм не был кинодокументалистом...

А. Караганов. А Константин Симонов не был профессиональным сценаристом. Он даже говорил, что надо коренным образом изменить порядок работы. Сценарист не должен «ехать на материал» с готовым сценарием — пусть на месте рождается и сюжет, и строй фильма. Перед выездом у него должна быть ведущая идея, основной замысел.

А. Бовин. Талантливый человек, он мог себе позволить и так, и этак.

А. Караганов. Да, Симонов делал так, но он отдавал себе отчет в том, что не все могут так делать.

А. Бовин. Не везде и не всегда получается экспромт. Мне например, хочется сделать философско-публицистическую картину: смысл, мироощущение эпохи, той эпохи, в которой мы живем. Мучаюсь уже год, и ничего пока толкового не получается. Нет идеи, нет концепции. А значит, нет и логики, системы координат, в которой нужно располагать матери-

ал. Но, повторяю, пока не получается. В голову лезет одна примитивщина...

А. Колошин. Наш недостаток, как мне кажется, еще и в том, что мы всегда как будто лекцию читаем. Жанр однообразный. А это ведет к тому, что доминируют у нас фильмы-монологи с авторами-резонерами, забывающими, что помимо логики существуют и эмоции!

Я считаю, что в этом смысле мы должны быть, как хорошие торговцы — лучше упаковывать свою продукцию, чтобы ее приятно было взять.

А. Бовин. Может быть, собрать опытных, знающих товарищей, проконсультироваться с ними, посоветоваться, подумать, что нужно делать, чтобы вывести документальное политическое кино на новые рубежи. Или, наоборот, — вернуться к рубежам «Обыкновенного фашизма».

Кстати, а как в журнале «Искусство кино» представлена та тема, которую мы сегодня обсуждаем?

А. Караганов. Ваш вопрос имеет отношение не только к «Искусству кино», но и, скажем, к газете, в которой вы работаете, к другим общеполитическим изданиям. Речь идет о критике документального кино. Вопрос драматический. Потому что документальный фильм пока что не живет нормальной жизнью в критике. Если он посвящен актуальной теме, он обречен на похвалу.

Нормального обсуждения у нас нет.

А. Бовин. Простите, я однажды согрешил в «Известиях». Писал о том, как Колошин соединяет музыку с разрядкой.

А. Караганов. Я не призываю к тому, чтобы критика ополчалась на все фильмы. Я за то, чтобы был анализ, спокойная статья о том, что в фильме получилось, что не получилось...

А. Колошин. У нас критика в прессе — чаще всего пересказ фильма и похвала идее, ее значительности, а как сделано — не разбирается. Александр Евгеньевич Бовин однажды это сделал, и я ему благодарен. Редкость большая была!

Да, некоторая недооценка этого жанра у нас еще существует. А если возьмем наших же оппонентов из США — они работают масштабно, массированно, не жалея средств...

В этом смысле наша активность во внешнеполитических фильмах должна быть повышена. И здесь главное — добиваться действенности фильма, а это значит работать творчески, работать современно, наступательно — и непременно доказательно, а не декларативно, лозунгово, чем до сих пор, признаться, грешим. В теории информации это определяется как «шум»: не несущие нового, известные уже факты и сентенции. Тут можно вспомнить у Грибоедова слова Репетилова: «Шумим, братец, шумим!» Так что и в документальном кино мы в этом смысле иной раз шумим по-репетиловски!

А нам надо бы действовать по совету шутливого датского фильма: «Бей первым, Фреди!»

А. Караганов. Мы все соглашаемся с тем, что было бы не по-взрослому требовать от нашего документального кино только фильмов-событий и репортажей. И тут я не могу умалить достойные возвеличивания заслуги тех товарищей, которые делают репортажи на теперешних войнах, начиная с Ряшенцева. А наши коллеги в Ливан ездили, в самые горячие дни. Это все нужно. Но нужно с планирования начинать. И плохо, когда у нас чаще всего планируется лишь внешняя тема, а не внутренняя идея.

Этого пока не хватает.

А силы у нас есть. И немалые.

ПОЗДРАВЛЯЕМ С 80-ЛЕТИЕМ АЛЕКСАНДРА МИХАЙЛОВИЧА ЗГУРИДИ, КИНОРЕЖИССЕРА, НАРОДНОГО АРТИСТА СССР, ЛАУРЕАТА ГОСУДАРСТВЕННОЙ ПРЕМИИ СССР.



Уже три поколения зрителей с интересом и увлечением смотрят природоведческие фильмы, созданные народным артистом СССР Александром Михайловичем Згуриди. Он пришел в кинематограф в начале 30-х годов. Свои первые научные ленты снял в кинолаборатории саратовского Института микробиологии и эпидемиологии. А затем стал режиссером на Московской студии технических фильмов (сегодняшний «Центрнаучфильм»). С тех пор не менял Александр Михайлович ни места работы, ни темы своей в кино. Одному из первых ему довелось вывести научный кинематограф на широкую дорогу общеэкранного проката. Его опыт работы над биологическими фильмами «В глубинах моря» (сорежиссер Б. Долин), «Лесная быль», «Во льдах океана», «Сила жизни», «Зачарованные острова» и другими, получившими отклик у самой широкой аудитории и впервые за всю историю научного кинематографа отмеченными Государственной премией СССР, а также международными дипломами Венецианского и Карлововарского кинофестивалей, оказал большое влияние на последующее развитие природоведческого фильма.

Режиссер обнаружил редкую способность, наблюдая и комментируя факты из жизни живой природы, эмоционально и впечатляюще разъяснять зрителю наиболее общие законы ее развития, показать ее многообразие, беспредельную красоту и значительность ее закономерностей, тревогу за ее судьбу. И не случайно А. Згуриди — один из основателей Международной ассоциации научного кино.

О наблюденном и увиденном в киноэкспедициях Александр Михайлович рассказал не только с экрана, но и в книгах. Он продолжает активно работать в кино. Более тридцати лет ведет режиссерскую мастерскую во ВГИКе. Он секретарь Союза кинематографистов СССР, председатель Всесоюзной комиссии по научному кино. Его ученики, работающие сегодня на многих киностудиях страны, с душевной теплотой вспоминают своего учителя.

Александр Михайлович — член редколлегии нашего журнала — постоянно выступает на его страницах со статьями по проблемам киноискусства, представляя читателям своих коллег, анализируя тенденции развития научного фильма, подчеркивая его роль в воспитании материалистических взглядов и ратуя за углубление идеологической активности научной кинопопуляризации, повышение уровня пропаганды естественно-научных и социально-экономических знаний средствами киноэкрана. Публикуя статью Александра Михайловича, редколлегия журнала, весь коллектив сердечно поздравляют его со знаменательной датой.

Александр Згуриди

Берегите эти земли, эти воды...

Понятие «экология» впервые ввел в науку Эрнст Геккель более ста лет назад. Но до недавнего времени многие не знали значения этого слова, а теперь оно не сходит с уст. Впрочем, даже произнося его, все ли отдают себе отчет, насколько важна для нас сегодня эта отрасль биологии, изучающая общие закономерности взаимодействия и взаимосвязи живой и «неживой» природы и особенно проблемы влияния современной цивилизации на окружающий мир? Оно далеко не всегда благотворно, и потому биологи заговорили о возможном экологическом кризисе. Проблему же охраны окружающей среды в наше время все признали одной из самых актуальных.

Сумеем ли мы, осваивая новые регионы и новые технологии, не только сохранить, но и приумножить природные богатства — недра, леса, поля, луга, озера и реки, моря и океаны, всю живую и неживую природу? Сумеем ли мы сберечь Землю, единственную и неповторимую среду обитания человека в Солнечной системе? Вот вопросы, которые волнуют сегодня все человечество.

К сожалению, есть поводы для беспокойства. И достаточно веские. Тревога людей вызвана из года в год все возрастающим загрязнением атмосферы и водных бассейнов, эрозией почв, бездумным расходованием природных ресурсов, приводящим к истощению окружающей среды, а в ряде случаев к необратимым в ней изменениям.

Только два процента поверхности нашей планеты (всего два процента!) пригодны для сельского хозяйства, вся остальная часть земного шара — это моря, горы, пустыни, вечная мерзлота. С тех пор как мы — люди — стали землепашцами, мы сами, вольно или невольно, собственными руками сводили леса, высасывали влагу из земли, высушивали ее, создавая рукотворные пустыни. Во многих местах земного шара не хватает пресной воды. На голых, безжизненных скалистых горах Греции, Италии, Испании когда-то росли тенистые леса.

А сколько исчезло с лица Земли живых существ! Статистики подсчитали, что лишь за последнюю четверть века жизнь в океане, располагающем огромными природными ресурсами, уменьшилась на сорок процентов.

Не лучше обстоят дела на суше. За последние четыреста лет 130 видов млекопитающих и птиц было уничтожено, из них 76 — после первой мировой войны, 550 видам грозит полное исчезновение.

Вот почему народы и правительства многих стран мира, озабоченные судьбой окружающей нас природы, объединяют усилия и разрабатывают внутренние и международные мероприятия по ее защите.

В нашей стране меры по охране окружающей среды приобрели силу закона, найдя отражение в новой Конституции СССР. «В интересах настоящего и будущих поколений,— говорит статья 18, — в СССР принимаются необходимые меры для охраны и научно обоснованного, рационального использования земли и ее недр, водных ресурсов, растительного и животного мира, для сохранения в чистоте воздуха и воды, обеспечения воспроизводства природных богатств и улучшения окружающей человека среды».

Действуют в нашей стране и конкретные законодательные акты, направленные на сохранение природы и наиболее рациональное использование ее ресурсов.

Закон есть закон, но ведь есть вольные и невольные нарушители законов — злоумышленники или невежды. Вот почему все большее значение приобретает формирование экологического сознания людей. Они должны знать и сердцем чувствовать, что человек является частью природы и может жить в гармонии с ней, лишь когда познает законы ее существования.

Надо, чтобы каждый из нас, живущих на Земле, бережно и внимательно относился к природе, помня, что мы не пришельцы из других миров, что Земля наш дом, и наш святой долг проявить заботу о нем. Иначе — может наступить разрушение экологического равновесия и гибель цивилизации.

Отдавая должное научной журналистике и литературе, хочется особо подчеркнуть роль, которую должен сыграть научный кинематограф в распространении экологических знаний. Именно киноэкрану, и только ему, под силу приблизить к каждому из нас самые отдаленные миры, сжать или растянуть время событий, происходящих в природе, показать во всем многообразии ее жизнь, сделать общедоступными наблюдения за микроскопическими существами или обитателями морских глубин. С возникновением телевидения, способного показать все это многомиллионной аудитории, кинематограф приобрел еще большую силу идеологического воздействия. Не надо объяснять, насколько важно всю ее направить к достижению благой и глубоко гуманной цели.

Существует много подходов к экологической теме и ее трактовке. Есть авторы, которые предпочитают напугать людей приводящей в ужас информацией. Пойдет речь, допустим, о накоплении, вследствие уничтожения лесов, углекислого газа в атмосфере, и тотчас следует поспешный вывод: скоро растают льды Арктики, Антарктиды и начнется всемирный потоп. Возможно ли в принципе такое событие с научной точки зрения? Теоретически возможно. Но так же возможно и предотвратить катастрофу. Поэтому гораздо разумнее, не запугивая, просвещать зрителей, привлекая внимание к тому, в чем они сами могут проявить заботу о природе. В фильмах такого рода важно разъяснять, какая деятельность человека, не разрушая сложившееся экологическое равновесие, допустима в биосфере Земли.

Например, безотходные технологии. Вспомните историю разработки апатитов. В течение столетий во многих странах мира их добывали с одной единственной целью: извлечь суперфосфат. Все остальные компоненты апатитов считали отходами и сбрасывали в отвалы. И лишь 15—16 лет назад ученые установили, что в так называемых отходах содержится стронций, что извлечение его не только экономически целесообразно, но и жизненно необходимо, ибо повышенное содержание его в питьевой воде, куда он может попасть из почвы, ведет к появлению серьезных заболеваний у человека.

Даже самые высокие трубы не спасают атмосферу от сернистого ангидрида — отхода тепловых электростанций, хотя в известной мере и уменьшают загрязнение воздуха вблизи от них. Теоретически можно извлекать серу из угля или мазута до сжигания в топках электростанций. Но известные науке методы либо слишком дороги и малоэффективны, либо недостаточно проверены. А можно и очищать дымовые газы. Советский Союз одним из первых стал на путь разработки технологий, извлекающих сернистый ангидрид из дыма. Первые испытания, проведенные более 40 лет назад, позволили уже в 1952 году построить в Москве опытно-промышленную очистную установку, которая может улавливать из дымовых газов тысячи тонн стопроцентного ангидрида. С учетом предотвращаемого ущерба окружающей среде и получения товарного продукта подобные установки могут окупиться за весьма короткий срок — всего за три с половиной года.

И еще одна проблема — поистине общенародная, касающаяся питьевой воды. Научно-популярный кинематограф мог бы сыграть важную роль не только в распространении плодотворных идей, связанных с сохранением ее чистоты, но и в популяризации эффективных мер по обогащению ее природных запасов (как, например, сооружение мощных опреснительных установок, создание ферментных систем для бактериологической очистки, культивирование новых растений, которые можно будет поливать морской водой, и прочее, и прочее).

Важна так же кинопропаганда консолидации усилий международного сотрудничества для защиты и обогащения водных ресурсов

планеты. И здесь еще раз хочется подчеркнуть, что в деле распространения знаний о мерах по сохранению природы научный кинематограф по массовости воздействия, по результативности вряд ли имеет конкурентов.

На одном из кинофестивалей, проведенных в рамках конгресса Международной ассоциации научного кино, состоявшегося в Италии, был показан маленький венгерский фильм «Дикие птицы» режиссера Феликса Бодроски. Он переносил нас на берега живописной речушки, где издавна гнездились птицы. Никто не тревожил пернатых в этом тихом уголке. Однако в последнее время на безлюдном некогда берегу расположилась зона отдыха. И теперь по реке носятся с бешеной скоростью, обгоняя друг друга, моторные лодки. Несчастные птицы разлетаются в испуге. И нигде не находят покоя. Не узнать и речку: вода в ней стала мутной.

Думаю, что каждый, кто смотрел этот фильм, стыдился собственного эгоизма, каждый задумался о том, что достанется детям и внукам, если мы в стремлении к удовольствиям и развлечениям расточим и растопчем богатства природы.

На X Международном кинофестивале в Москве был показан другой, не менее поучительный и, кстати, оригинально решенный научно-популярный фильм «Вода», созданный швейцарским режиссером Дином Янгом по инициативе ЮНЕСКО. Рассказ о питьевой воде ведется в нем от имени самой воды. И хотя лента заканчивается серьезным предупреждением: «Мой конец, — говорит вода, — твой конец, конец, земля», — она не внушает ужаса, но заставляет нас серьезно задуматься над сохранением и обогащением водных ресурсов. Автор призывает нас к размышлению и осознанию значения воды не только для нас самих, но для всех живых существ, для растительного мира планеты. И настраивает нас на активные действия: «Не относитесь ко мне безразлично, — говорит вода, — помните, что я вам нужна как воздух, как земля».

Это — фильмы-предупреждения. Но думаю, что кинематографу под силу двинуться дальше в разработке экологической тематики. Нам необходимы фильмы, не только разъясняющие проблему, но и пропагандирующие то новое, что изобретено учеными для охраны окружающей среды. Так, например, как поступил С. Герасимов в пределах художественной картины «У озера», хотя, быть может, он решал иные эстетические и этические задачи.

Прямо на названную тему работает картина, созданная на Свердловской киностудии режиссерами В. Волянской и Л. Рымаренко в содружестве с оператором Н. Гайлем по сценарию Л. Гуревича и В. Воля — «Круг жизни». Авторы этой ленты показывают, как человек стремится к в о с с т а н о в л е н и ю первоначальной структуры природных связей. Фильм рассказывает об опыте одного из крупнейших сахарных заводов нашей страны. Для того чтобы сохранить в чистоте воду, завод построил 133 пруда. Здесь использованная производством вода проходит биологическую очистку и возвращается в реку, где в изобилии живет и нерестится рыба. Так человек воссоздает обыкновенный круг жизни. Авторы знакомят нас с другими «кругами жизни» — теми, что смоделированы самой природой, и теми, которые созданы человеком.

Серьезный стимул для размышлений представляют фильмы, показанные в ходе недавнего международного симпозиума в Алма-Ате, обсудившего возможности кинематографа в распространении экологических знаний. Во многих лентах с особой силой была подчеркнута хрупкость связей человека и природы, опасность утерять их и выражена боль за утраченное в иных районах Земли экологическое равновесие.

Высокая нравственная задача решается в очень скромном на первый взгляд фильме молодого болгарского режиссера Панчо Цанева «1253 за один день». С юмором рассказал он о том, как группа пожилых людей решила вспомнить молодость и отправилась с удочками к любимому ими горному озеру. Но, увы, за один день они выловили груду консервных банок и прочего хлама — всего 1253 предмета!

Венгерский режиссер П. Бак в прекрасно сделанном маленьком киноочерке, названном

им «Регрессия», еще раз напомнил о том, как важно бережно относиться к лесным богатствам.

Еще более сильное впечатление производят два других фильма, вызывающих тревогу не только за судьбу окружающей среды, но и за существование всей нашей планеты, за ее будущее. Это вьетнамский научно-популярный фильм «Жестокие последствия войны» и греческий художественный фильм «Потом».

Вьетнамская лента — фильм-обвинение. Экран продемонстрировал нам ужасающие последствия применения американской военщиной химических отравляющих веществ во время войны во Вьетнаме. По планам американского командования применение химического оружия должно было уничтожить урожай и продовольствие и тем самым сломить волю бойцов освободительной армии и всего народа Вьетнама к сопротивлению. Они рассеяли над Вьетнамом тонны так называемой «оранжевой смеси», содержащей высокотоксичное вещество, которое не только уничтожает природу, но и нарушает генетический аппарат человека. И вот результаты: дети, родившиеся с двумя головами, с одной ногой, со сросшимися руками, не говоря уж о пустырях на месте когда-то пышной тропической растительности...

Следует заметить, что эта и другие ленты, созданные вьетнамскими кинематографистами, были продемонстрированы позже на международном научном симпозиуме в городе Хошимине, посвященном изучению последствий применения армией США отравляющих веществ против людей и природы Вьетнама. Кинодокументация приобрела силу неопровержимого доказательства военных преступлений США в этом регионе мира.

Греческий фильм — фильм-предупреждение. Режиссер Никос Папатанасиу с большим мастерством и художественным тактом нарисовал картину того, что может произойти, если хотя бы где-нибудь обрушится на людей нейтронная бомба.

...Мы видим, как в некогда шумном городе наступает полная тишина. После нейтронной катастрофы остался в живых лишь один человек. Он старается вести привычную жизнь: каждый день отправляется на работу, добросовестно занимается обычными делами конторского служащего. По дороге домой он заходит в магазин, вечером дома смотрит видеофильм, ложится спать, а на следующий день все повторяется сначала... Позже этот единственный оставшийся в живых житель большого города, не выдержав одиночества, принимает яд...

Да, надо как можно чаще напоминать людям о том, что именно от нас самих зависит судьба нашей планеты. Напоминать не только демонстрацией последствий преступного поведения милитаристов, претендующих на мировое господство. Нужно еще, чтобы люди помнили, всегда помнили, какой прекрасный мир должны они беречь. И в этой связи самые хорошие слова хочется сказать в адрес режиссеров В. Белялова и Л. Мухамедгалиевой, снявших на киностудии «Казахфильм» серию кинокартин о живой природе («Дом для серпоклюва», «Зачарованный лес», «Каракурт» и другие), режиссера-оператора Р. Марана, в течение многих лет создающего на Рижской киностудии замечательные природоведческие киноминиатюры, а также режиссера Ю. Климова, работающего на студии «Леннаучфильм».

Особого поощрения заслуживает работа студии «Центрнаучфильм», которую она ведет в содружестве с кинематографистами других стран (сначала Югославии, а теперь Венгрии и Болгарии) по подготовке серии лент под условным названием «Секреты природы».

Благодаря таким фильмам мы впервые увидели легендарную синюю птицу, в поисках которой съемочная группа режиссера В. Зака больше месяца путешествовала в горах Памира; редчайшего, почти начисто истребленного во всем мире белого журавля, которого режиссер В. Маринова и оператор Б. Оцеп с величайшим трудом отыскали в далекой тундре; лягушек-верхолазов, снятых режиссером Н. Клдиашвили и оператором Г. Ляховичем; феноменальную белую медведицу с четырьмя близнецами — трогательную семью, попавшую в сюжет режиссера Ю. Климова и оператора А. Дубровского; мангустсв, питающихся ви-

ноградом, о которых с юмором рассказал югославский режиссер Б. Марьянович; императорских пингвинов, снятых в Антарктиде оператором О. Згуриди. Ленты этих и многих других киномастеров с одинаковым удовольствием и, главное, с большой пользой для себя смотрят и дети, и взрослые, познавая окружающий нас мир. И я убежден, что они думают над тем, как сберечь природу для грядущих поколений, и готовы к действию. Мы должны добиваться, чтобы в сознании человека с детских лет вселялась ответственность перед будущим, чтобы каждое новое поколение стремилось оставить своим потомкам больше лесов, садов, цветущих лугов, чем получило в наследство. Думаю, что в этом состоит важнейшая нравственная задача фильмов на экологические темы. «Мы до сих пор пренебрегаем красотой природы и не знаем всей силы ее культурного и морального воздействия на человека, — говорил Константин Паустовский, — забываем, что патриотизм немыслим без чувства родной природы и без любви к ней. Прекрасный ландшафт есть дело государственной важности. Он должен охраняться законом. Потому что он плодотворен, облагораживает человека, вызывает у него подъем душевных сил, создает то жизнеутверждающее состояние, без которого немыслим полноценный человек нашего времени».

Крупнейший русский ученый Владимир Вернадский, посвятивший всю свою жизнь изучению биосферы Земли, утверждал, что жизнь на Земле представляет собою грандиозное, всепланетное явление. Вся структура земной коры, состав природных вод и атмосферы в случае отсутствия жизни были бы совершенно иными, ибо они являются ее результатом. Охваченная, по выражению Вернадского, жизнью оболочка Земли содержит не случайное сочетание живых и неживых объектов, а их органическое единство и, сообразно этому единству, обозначена единым термином, имя которому — биосфера. Появление на Земле разума — не случайный, гнёздный, процесс, приуроченный к отдельным локальным участкам биосферы. Разум человека не должен причинять вреда биосфере. Он должен находиться в гармоническом сочетании с нею и преобразовывать ее на благо людям и природе, без которой нет и не может быть гармонического развития самого человека.

Обо всем этом мы должны помнить, создавая репертуар кинокартин экологической тематики, преследующих благородную цель охраны природы и всего живого на Земле, воспитывающих великодушие к нуждающимся в защите зверям и птицам.

Берегите эти земли, эти воды,
Даже малую былиночку любя.
Берегите всех зверей внутри природы,
Убивайте лишь зверей внутри себя, —

призывает нас поэтическая строфа Е. Евтушенко.

Уверен, что у любого зрителя могут быть найдены опорные точки для интереса к проблемам окружающей среды. Во многих случаях этот интерес деформирован, неточен, непоследователен. Думаю, что именно кино может сформировать у огромного большинства людей научно обоснованное и эмоционально насыщенное суждение о месте и гармонии жизни человека в природной среде.

ПОЗДРАВЛЯЕМ С 80-ЛЕТИЕМ АЛЕКСАНДРА МИХАЙЛОВИЧА ЗГУРИДИ, КИНОРЕЖИССЕРА, НАРОДНОГО АРТИСТА СССР, ЛАУРЕАТА ГОСУДАРСТВЕННОЙ ПРЕМИИ СССР.



Уже три поколения зрителей с интересом и увлечением смотрят природоведческие фильмы, созданные народным артистом СССР Александром Михайловичем Згуриди. Он пришел в кинематограф в начале 30-х годов. Свои первые научные ленты снял в кинолаборатории саратовского Института микробиологии и эпидемиологии. А затем стал режиссером на Московской студии технических фильмов (сегодняшний «Центрнаучфильм»). С тех пор не менял Александр Михайлович ни места работы, ни темы своей в кино. Одному из первых ему довелось вывести научный кинематограф на широкую дорогу общеэкранного проката. Его опыт работы над биологическими фильмами «В глубинах моря» (сорежиссер Б. Долин), «Лесная быль», «Во льдах океана», «Сила жизни», «Зачарованные острова» и другими, получившими отклик у самой широкой аудитории и впервые за всю историю научного кинематографа отмеченными Государственной премией СССР, а также международными дипломами Венецианского и Карлововарского кинофестивалей, оказал большое влияние на последующее развитие природоведческого фильма.

Режиссер обнаружил редкую способность, наблюдая и комментируя факты из жизни живой природы, эмоционально и впечатляюще разъяснять зрителю наиболее общие законы ее развития, показать ее многообразие, беспредельную красоту и значительность ее закономерностей, тревогу за ее судьбу. И не случайно А. Згуриди — один из основателей Международной ассоциации научного кино.

О наблюденном и увиденном в киноэкспедициях Александр Михайлович рассказал не только с экрана, но и в книгах. Он продолжает активно работать в кино. Более тридцати лет ведет режиссерскую мастерскую во ВГИКе. Он секретарь Союза кинематографистов СССР, председатель Всесоюзной комиссии по научному кино. Его ученики, работающие сегодня на многих киностудиях страны, с душевной теплотой вспоминают своего учителя.

Александр Михайлович — член редколлегии нашего журнала — постоянно выступает на его страницах со статьями по проблемам киноискусства, представляя читателям своих коллег, анализируя тенденции развития научного фильма, подчеркивая его роль в воспитании материалистических взглядов и ратуя за углубление идеологической активности научной кинопопуляризации, повышение уровня пропаганды естественно-научных и социально-экономических знаний средствами киноэкрана. Публикуя статью Александра Михайловича, редколлегия журнала, весь коллектив сердечно поздравляют его со знаменательной датой.

Александр Згуриди

Берегите эти земли, эти воды...

Понятие «экология» впервые ввел в науку Эрнст Геккель более ста лет назад. Но до недавнего времени многие не знали значения этого слова, а теперь оно не сходит с уст. Впрочем, даже произнося его, все ли отдают себе отчет, насколько важна для нас сегодня эта отрасль биологии, изучающая общие закономерности взаимодействия и взаимосвязи живой и «неживой» природы и особенно проблемы влияния современной цивилизации на окружающий мир? Оно далеко не всегда благотворно, и потому биологи заговорили о возможном экологическом кризисе. Проблему же охраны окружающей среды в наше время все признали одной из самых актуальных.

Сумеем ли мы, осваивая новые регионы и новые технологии, не только сохранить, но и приумножить природные богатства — недра, леса, поля, луга, озера и реки, моря и океаны, всю живую и неживую природу? Сумеем ли мы сберечь Землю, единственную и неповторимую среду обитания человека в Солнечной системе? Вот вопросы, которые волнуют сегодня все человечество.

К сожалению, есть поводы для беспокойства. И достаточно веские. Тревога людей вызвана из года в год все возрастающим загрязнением атмосферы и водных бассейнов, эрозией почв, бездумным расходованием природных ресурсов, приводящим к истощению окружающей среды, а в ряде случаев к необратимым в ней изменениям.

Только два процента поверхности нашей планеты (всего два процента!) пригодны для сельского хозяйства, вся остальная часть земного шара — это моря, горы, пустыни, вечная мерзлота. С тех пор как мы — люди — стали землепашцами, мы сами, вольно или невольно, собственными руками сводили леса, высасывали влагу из земли, высушивали ее, создавая рукотворные пустыни. Во многих местах земного шара не хватает пресной воды. На голых, безжизненных скалистых горах Греции, Италии, Испании когда-то росли тенистые леса.

А сколько исчезло с лица Земли живых существ! Статистики подсчитали, что лишь за последнюю четверть века жизнь в океане, располагающем огромными природными ресурсами, уменьшилась на сорок процентов.

Не лучше обстоят дела на суше. За последние четыреста лет 130 видов млекопитающих и птиц было уничтожено, из них 76 — после первой мировой войны, 550 видам грозит полное исчезновение.

Вот почему народы и правительства многих стран мира, озабоченные судьбой окружающей нас природы, объединяют усилия и разрабатывают внутренние и международные мероприятия по ее защите.

В нашей стране меры по охране окружающей среды приобрели силу закона, найдя отражение в новой Конституции СССР. «В интересах настоящего и будущих поколений,— говорит статья 18, — в СССР принимаются необходимые меры для охраны и научно обоснованного, рационального использования земли и ее недр, водных ресурсов, растительного и животного мира, для сохранения в чистоте воздуха и воды, обеспечения воспроизводства природных богатств и улучшения окружающей человека среды».

Действуют в нашей стране и конкретные законодательные акты, направленные на сохранение природы и наиболее рациональное использование ее ресурсов.

Закон есть закон, но ведь есть вольные и невольные нарушители законов — злоумышленники или невежды. Вот почему все большее значение приобретает формирование экологического сознания людей. Они должны знать и сердцем чувствовать, что человек является частью природы и может жить в гармонии с ней, лишь когда познает законы ее существования.

Надо, чтобы каждый из нас, живущих на Земле, бережно и внимательно относился к природе, помня, что мы не пришельцы из других миров, что Земля наш дом, и наш святой долг проявить заботу о нем. Иначе — может наступить разрушение экологического равновесия и гибель цивилизации.

Отдавая должное научной журналистике и литературе, хочется особо подчеркнуть роль, которую должен сыграть научный кинематограф в распространении экологических знаний. Именно киноэкрану, и только ему, под силу приблизить к каждому из нас самые отдаленные миры, сжать или растянуть время событий, происходящих в природе, показать во всем многообразии ее жизнь, сделать общедоступными наблюдения за микроскопическими существами или обитателями морских глубин. С возникновением телевидения, способного показать все это многомиллионной аудитории, кинематограф приобрел еще большую силу идеологического воздействия. Не надо объяснять, насколько важно всю ее направить к достижению благой и глубоко гуманной цели.

Существует много подходов к экологической теме и ее трактовке. Есть авторы, которые предпочитают напугать людей приводящей в ужас информацией. Пойдет речь, допустим, о накоплении, вследствие уничтожения лесов, углекислого газа в атмосфере, и тотчас следует поспешный вывод: скоро растают льды Арктики, Антарктиды и начнется всемирный потоп. Возможно ли в принципе такое событие с научной точки зрения? Теоретически возможно. Но так же возможно и предотвратить катастрофу. Поэтому гораздо разумнее, не запугивая, просвещать зрителей, привлекая внимание к тому, в чем они сами могут проявить заботу о природе. В фильмах такого рода важно разъяснять, какая деятельность человека, не разрушая сложившееся экологическое равновесие, допустима в биосфере Земли.

Например, безотходные технологии. Вспомните историю разработки апатитов. В течение столетий во многих странах мира их добывали с одной единственной целью: извлечь суперфосфат. Все остальные компоненты апатитов считали отходами и сбрасывали в отвалы. И лишь 15—16 лет назад ученые установили, что в так называемых отходах содержится стронций, что извлечение его не только экономически целесообразно, но и жизненно необходимо, ибо повышенное содержание его в питьевой воде, куда он может попасть из почвы, ведет к появлению серьезных заболеваний у человека.

Даже самые высокие трубы не спасают атмосферу от сернистого ангидрида — отхода тепловых электростанций, хотя в известной мере и уменьшают загрязнение воздуха вблизи от них. Теоретически можно извлекать серу из угля или мазута до сжигания в топках электростанций. Но известные науке методы либо слишком дороги и малоэффективны, либо недостаточно проверены. А можно и очищать дымовые газы. Советский Союз одним из первых стал на путь разработки технологий, извлекающих сернистый ангидрид из дыма. Первые испытания, проведенные более 40 лет назад, позволили уже в 1952 году построить в Москве опытно-промышленную очистную установку, которая может улавливать из дымовых газов тысячи тонн стопроцентного ангидрида. С учетом предотвращаемого ущерба окружающей среде и получения товарного продукта подобные установки могут окупиться за весьма короткий срок — всего за три с половиной года.

И еще одна проблема — поистине общенародная, касающаяся питьевой воды. Научно-популярный кинематограф мог бы сыграть важную роль не только в распространении плодотворных идей, связанных с сохранением ее чистоты, но и в популяризации эффективных мер по обогащению ее природных запасов (как, например, сооружение мощных опреснительных установок, создание ферментных систем для бактериологической очистки, культивирование новых растений, которые можно будет поливать морской водой, и прочее, и прочее).

Важна так же кинопропаганда консолидации усилий международного сотрудничества для защиты и обогащения водных ресурсов

планеты. И здесь еще раз хочется подчеркнуть, что в деле распространения знаний о мерах по сохранению природы научный кинематограф по массовости воздействия, по результативности вряд ли имеет конкурентов.

На одном из кинофестивалей, проведенных в рамках конгресса Международной ассоциации научного кино, состоявшегося в Италии, был показан маленький венгерский фильм «Дикие птицы» режиссера Феликса Бодроски. Он переносил нас на берега живописной речушки, где издавна гнездились птицы. Никто не тревожил пернатых в этом тихом уголке. Однако в последнее время на безлюдном некогда берегу расположилась зона отдыха. И теперь по реке носятся с бешеной скоростью, обгоняя друг друга, моторные лодки. Несчастные птицы разлетаются в испуге. И нигде не находят покоя. Не узнать и речку: вода в ней стала мутной.

Думаю, что каждый, кто смотрел этот фильм, стыдился собственного эгоизма, каждый задумался о том, что достанется детям и внукам, если мы в стремлении к удовольствиям и развлечениям расточим и растопчем богатства природы.

На X Международном кинофестивале в Москве был показан другой, не менее поучительный и, кстати, оригинально решенный научно-популярный фильм «Вода», созданный швейцарским режиссером Дином Янгом по инициативе ЮНЕСКО. Рассказ о питьевой воде ведется в нем от имени самой воды. И хотя лента заканчивается серьезным предупреждением: «Мой конец, — говорит вода, — твой конец, конец, земля», — она не внушает ужаса, но заставляет нас серьезно задуматься над сохранением и обогащением водных ресурсов. Автор призывает нас к размышлению и осознанию значения воды не только для нас самих, но для всех живых существ, для растительного мира планеты. И настраивает нас на активные действия: «Не относитесь ко мне безразлично, — говорит вода, — помните, что я вам нужна как воздух, как земля».

Это — фильмы-предупреждения. Но думаю, что кинематографу под силу двинуться дальше в разработке экологической тематики. Нам необходимы фильмы, не только разъясняющие проблему, но и пропагандирующие то новое, что изобретено учеными для охраны окружающей среды. Так, например, как поступил С. Герасимов в пределах художественной картины «У озера», хотя, быть может, он решал иные эстетические и этические задачи.

Прямо на названную тему работает картина, созданная на Свердловской киностудии режиссерами В. Волянской и Л. Рымаренко в содружестве с оператором Н. Гайлем по сценарию Л. Гуревича и В. Воля — «Круг жизни». Авторы этой ленты показывают, как человек стремится к в о с с т а н о в л е н и ю первоначальной структуры природных связей. Фильм рассказывает об опыте одного из крупнейших сахарных заводов нашей страны. Для того чтобы сохранить в чистоте воду, завод построил 133 пруда. Здесь использованная производством вода проходит биологическую очистку и возвращается в реку, где в изобилии живет и нерестится рыба. Так человек воссоздает обыкновенный круг жизни. Авторы знакомят нас с другими «кругами жизни» — теми, что смоделированы самой природой, и теми, которые созданы человеком.

Серьезный стимул для размышлений представляют фильмы, показанные в ходе недавнего международного симпозиума в Алма-Ате, обсудившего возможности кинематографа в распространении экологических знаний. Во многих лентах с особой силой была подчеркнута хрупкость связей человека и природы, опасность утерять их и выражена боль за утраченное в иных районах Земли экологическое равновесие.

Высокая нравственная задача решается в очень скромном на первый взгляд фильме молодого болгарского режиссера Панчо Цанева «1253 за один день». С юмором рассказал он о том, как группа пожилых людей решила вспомнить молодость и отправилась с удочками к любимому ими горному озеру. Но, увы, за один день они выловили груду консервных банок и прочего хлама — всего 1253 предмета!

Венгерский режиссер П. Бак в прекрасно сделанном маленьком киноочерке, названном

им «Регрессия», еще раз напомнил о том, как важно бережно относиться к лесным богатствам.

Еще более сильное впечатление производят два других фильма, вызывающих тревогу не только за судьбу окружающей среды, но и за существование всей нашей планеты, за ее будущее. Это вьетнамский научно-популярный фильм «Жестокие последствия войны» и греческий художественный фильм «Потом».

Вьетнамская лента — фильм-обвинение. Экран продемонстрировал нам ужасающие последствия применения американской военщиной химических отравляющих веществ во время войны во Вьетнаме. По планам американского командования применение химического оружия должно было уничтожить урожай и продовольствие и тем самым сломить волю бойцов освободительной армии и всего народа Вьетнама к сопротивлению. Они рассеяли над Вьетнамом тонны так называемой «оранжевой смеси», содержащей высокотоксичное вещество, которое не только уничтожает природу, но и нарушает генетический аппарат человека. И вот результаты: дети, родившиеся с двумя головами, с одной ногой, со сросшимися руками, не говоря уж о пустырях на месте когда-то пышной тропической растительности...

Следует заметить, что эта и другие ленты, созданные вьетнамскими кинематографистами, были продемонстрированы позже на международном научном симпозиуме в городе Хошимине, посвященном изучению последствий применения армией США отравляющих веществ против людей и природы Вьетнама. Кинодокументация приобрела силу неопровержимого доказательства военных преступлений США в этом регионе мира.

Греческий фильм — фильм-предупреждение. Режиссер Никос Папатанасиу с большим мастерством и художественным тактом нарисовал картину того, что может произойти, если хотя бы где-нибудь обрушится на людей нейтронная бомба.

...Мы видим, как в некогда шумном городе наступает полная тишина. После нейтронной катастрофы остался в живых лишь один человек. Он старается вести привычную жизнь: каждый день отправляется на работу, добросовестно занимается обычными делами конторского служащего. По дороге домой он заходит в магазин, вечером дома смотрит видеофильм, ложится спать, а на следующий день все повторяется сначала... Позже этот единственный оставшийся в живых житель большого города, не выдержав одиночества, принимает яд...

Да, надо как можно чаще напоминать людям о том, что именно от нас самих зависит судьба нашей планеты. Напоминать не только демонстрацией последствий преступного поведения милитаристов, претендующих на мировое господство. Нужно еще, чтобы люди помнили, всегда помнили, какой прекрасный мир должны они беречь. И в этой связи самые хорошие слова хочется сказать в адрес режиссеров В. Белялова и Л. Мухамедгалиевой, снявших на киностудии «Казахфильм» серию кинокартин о живой природе («Дом для серпоклюва», «Зачарованный лес», «Каракурт» и другие), режиссера-оператора Р. Марана, в течение многих лет создающего на Рижской киностудии замечательные природоведческие киноминиатюры, а также режиссера Ю. Климова, работающего на студии «Леннаучфильм».

Особого поощрения заслуживает работа студии «Центрнаучфильм», которую она ведет в содружестве с кинематографистами других стран (сначала Югославии, а теперь Венгрии и Болгарии) по подготовке серии лент под условным названием «Секреты природы».

Благодаря таким фильмам мы впервые увидели легендарную синюю птицу, в поисках которой съемочная группа режиссера В. Зака больше месяца путешествовала в горах Памира; редчайшего, почти начисто истребленного во всем мире белого журавля, которого режиссер В. Маринова и оператор Б. Оцеп с величайшим трудом отыскали в далекой тундре; лягушек-верхолазов, снятых режиссером Н. Клдиашвили и оператором Г. Ляховичем; феноменальную белую медведицу с четырьмя близнецами — трогательную семью, попавшую в сюжет режиссера Ю. Климова и оператора А. Дубровского; мангустов, питающихся ви-

ноградом, о которых с юмором рассказал югославский режиссер Б. Марьянович; императорских пингвинов, снятых в Антарктиде оператором О. Згуриди. Ленты этих и многих других киномастеров с одинаковым удовольствием и, главное, с большой пользой для себя смотрят и дети, и взрослые, познавая окружающий нас мир. И я убежден, что они думают над тем, как сберечь природу для грядущих поколений, и готовы к действию. Мы должны добиваться, чтобы в сознании человека с детских лет вселялась ответственность перед будущим, чтобы каждое новое поколение стремилось оставить своим потомкам больше лесов, садов, цветущих лугов, чем получило в наследство. Думаю, что в этом состоит важнейшая нравственная задача фильмов на экологические темы. «Мы до сих пор пренебрегаем красотой природы и не знаем всей силы ее культурного и морального воздействия на человека, — говорил Константин Паустовский, — забываем, что патриотизм немыслим без чувства родной природы и без любви к ней. Прекрасный ландшафт есть дело государственной важности. Он должен охраняться законом. Потому что он плодотворен, облагораживает человека, вызывает у него подъем душевных сил, создает то жизнеутверждающее состояние, без которого немыслим полноценный человек нашего времени».

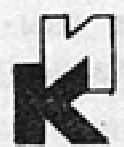
Крупнейший русский ученый Владимир Вернадский, посвятивший всю свою жизнь изучению биосферы Земли, утверждал, что жизнь на Земле представляет собою грандиозное, всепланетное явление. Вся структура земной коры, состав природных вод и атмосферы в случае отсутствия жизни были бы совершенно иными, ибо они являются ее результатом. Охваченная, по выражению Вернадского, жизнью оболочка Земли содержит не случайное сочетание живых и неживых объектов, а их органическое единство и, сообразно этому единству, обозначена единым термином, имя которому — биосфера. Появление на Земле разума — не случайный, гнёздный, процесс, приуроченный к отдельным локальным участкам биосферы. Разум человека не должен причинять вреда биосфере. Он должен находиться в гармоническом сочетании с нею и преобразовывать ее на благо людям и природе, без которой нет и не может быть гармонического развития самого человека.

Обо всем этом мы должны помнить, создавая репертуар кинокартин экологической тематики, преследующих благородную цель охраны природы и всего живого на Земле, воспитывающих великодушие к нуждающимся в защите зверям и птицам.

Берегите эти земли, эти воды,
Даже малую былиночку любя.
Берегите всех зверей внутри природы,
Убивайте лишь зверей внутри себя, —

призывает нас поэтическая строфа Е. Евтушенко.

Уверен, что у любого зрителя могут быть найдены опорные точки для интереса к проблемам окружающей среды. Во многих случаях этот интерес деформирован, неточен, непоследователен. Думаю, что именно кино может сформировать у огромного большинства людей научно обоснованное и эмоционально насыщенное суждение о месте и гармонии жизни человека в природной среде.



Внимание фильмам для детей и подростков

Эдуард Бочаров

Проблемы есть, требуются решения

Кому мы адресуемся?

Успехи и достижения детского кино в нашей стране бесспорны и общепризнанны. У нас есть сегодня и многолетний опыт, и крупные победы, наши фильмы демонстрируются почти во всех странах мира, завоевали множество призов на международных кинофестивалях. Все это так. Почему же, как только заходит речь о детских фильмах, неизменно слышится одно и то же: «Мало!»?

Некоторые оспаривают это, приводя десятка два-три названий картин, выпущенных нашими студиями за год. Звучит как будто убедительно. Но другая сторона упорно стоит на своем и приводит не менее убедительные аргументы. На мой взгляд, в этом споре проявляется одно принципиальное разногласие. Первые имеют в виду те фильмы, которые детям смотреть можно. Получается много (взять хотя бы так называемые «приключенческие ленты», если их все пересмотреть — ого! — уроки учить будет некогда). Вторые же исходят из того, какие фильмы детям смотреть нужно. Имеются в виду картины, которые детям действительно необходимы, без которых воспитание и формирование личности было бы неполным, как без сказок Пушкина, произведений для детей Чехова, Горького, Тургенева, Льва Толстого, без Чуковского, Маршака, Житкова или Гайдара... Приходится признать, что таких фильмов выпускается все еще мало.

Прежде чем попытаться анализировать причины, отметим все же тот отрадный факт, что за сравнительно короткий свой век наш кинематограф сумел накопить немало картин, действительно помогающих идейно-нравственному и эстетическому воспитанию новых поколений. Усилиями Госкино СССР принимаются меры по восстановлению и повторному тиражированию детского кинофонда.

Хорошие детские фильмы живут долго, их аудитория постоянно обновляется. Но она по сравнению со взрослой более устойчива, постоянна во вкусах. Однако нас занимают сегодня вопросы, связанные с производством новых картин.

Постановление ЦК КПСС о детском кино называется: «Об улучшении производства и показа кинофильмов для детей и подростков». Подчеркнем: «детей и подростков» — сказано так не случайно. Это две совершенно различные аудитории по интересам, а также по восприятию искусства, и каждая из них нуждается в своем репертуаре.

Если детские театры в большинстве своем учитывают на практике это обстоятельство, то о кинематографе этого, к сожалению, не скажешь. Мне не раз приходилось видеть, как на детском сеансе в кинозале, заполненном малышами, показывали фильм «Сто дней после детства» (словно и не заметив в самом названии авторского примечания: «...после детства»!). Такое бывало и с фильмами «И тогда я сказал — нет», «Ключ без права передачи», «Когда я стану великаном», «Шторм на суше». Возможно, такие сеансы и не наносят крупного ущерба маленькому зрителю, но велика ли от них польза? Сомневаюсь, что она вообще есть. Дело это целиком во власти работников киносети, а над ними — финплан и с ним великий соблазн заполнить зрительный зал любой ценой и кем придется. Но и эта трудность преодолима, как свидетельствует опыт работы некоторых кинотеатров (не всегда даже специализированных дет-

ских): таких, как «Космос» и «Октябрь» (малый зал) в Москве или «Звездочка» в Ленинграде, «Орленок» и «Теремок» в Уфе и многих других.

Самым трудным все же остается первый этап, этап производства, создания картин специально для детской аудитории.

Фильмы для подростков по проблематике и стилистике и, конечно же, по содержанию во многом можно приравнять к «взрослому» кино. А для ребенка даже дозировка в картине эмоциональных состояний необходима. Нельзя представить себе, например, роман-трилогию для малышей. Рассказ, короткая повесть — вот что для них пригодно. А это обязывает и к своему языку, к особым эстетическим законам. Нельзя, чтобы ребенок на киносеансе от начала до конца, допустим, только смеялся. Или только беспокоился за героев картины. Маленький зритель быстрее устает эмоционально, ему чаще, чем взрослому, нужны передышки, смена впечатлений.

Это похоже на то, как ребенок строит дом из кубиков. Он ведь решает настоящие творческие задачи — конструктивные, архитектурные, функциональные, несмотря на то, что строит всего лишь из кубиков. Для него такой дом — это уже дом, хотя жить в нем по-настоящему нельзя. Это мир игры.

Когда я ставлю картину для детей, то обязательно решаю вопрос: доступно ли будет, интересно ли ребенку показанное на экране? Решаю на основании своего профессионального опыта с учетом психологии и опыта моих будущих зрителей. Эстетический опыт каждого нового поколения детей становится все богаче и сложнее. Когда-то, например, такие приемы, как ретроспекция, сон, дети воспринимали с трудом. Сегодняшние мальчишки и девчонки очень точно понимают условные ходы. Теперь условный ход не требует специальных подсказок технического плана. Думаю, что это знак времени. Условность, метафоричность сегодня свойственны не только кинематографу, но и детской литературе. Они проявляются в оформлении детских книжек, в декоративно-прикладном искусстве, в облике игрушек, в мультфильмах. Я не испытываю необходимости говорить с детьми «попроще». Но, с другой стороны, не стремлюсь говорить с малышами переусложненным языком. Быть непонятым детьми — тогда незачем и вступать с ними в разговор.

Разумеется, эстетические критерии у детской аудитории еще размыты. Для детей кинематограф, как и всякое зрелище, это прежде всего развлечение. Ожидание развлечения. Ожидание праздника. И главный критерий для ребенка — состоялся праздник или нет?.. Было интересно или не было?.. И конечно же, дети — очень благодарный зритель. Если даже фильм им не очень понравился, они не сетуют. На прямой вопрос: «Понравилось или нет?» обычно дружно отвечают: «Да». Только мы не должны этим ответом обманываться.

Известно, что подростки, молодежь составляют сегодня основной контингент массового, так сказать, «общеэкранного» зрителя. Подростковый репертуар, в сравнении с детским, довольно широк и разнообразен. Малыши же почти ничего не имеют. Конечно, у нас делаются для них прекрасные мультфильмы, создаются яркие и занимательные фильмы-сказки. Но сказка — это сказка. А я веду разговор о реалистических кинолентах на современные темы, в которых ребенок может познать окружающую действительность, как говорится, в «формах самой жизни». Таких картин выпускается мало, а хороших среди них — и того меньше.

Я делал фильмы для детей, для подростков. Иногда обращался с экрана и к взрослым людям. Но в целом по своим художественным интересам все больше склоняюсь к тому, чтобы ставить картины для малышей, для самых маленьких зрителей, дошкольников и младших школьников. И в этом я усматриваю параллель с педагогической наукой, которая теперь считает, что воспитание ребенка следует начинать как можно раньше. Условимся, что в дальнейшем будем вести речь именно об этом адресованном детям кинематографе. «...Формирование человека начинается с первых лет его жизни», — отметил в своей речи на июньском (1983 г.) Пленуме Центрального Комитета нашей партии Генеральный секретарь ЦК КПСС товарищ Ю. В. Андропов. Как видим, жизнь ставит перед нами, вопросы, требующие решения уже сегодня.

Семейный киносеанс

В каждом ребенке есть запас добра. Важно как можно раньше развить в малыше нравственную способность к сочувствию, умение переживать за другого человека. Я не верю в биологическую, врожденную жестокость человека. Да, часто мы встречаемся с грубостью, даже подчеркнутой, в подростках. Я расцениваю это в большой мере как упущение в воспитании. Осознание добра и зла должно сформироваться уже к подростковому возрасту. Но без умения сочувствовать эти понятия будут извращены. Тогда добром будет то, что «мне выгодно», а злом — «мне невыгодно». Что может быть безнравственнее!

Не все взрослые, не все родители понимают, какую большую роль в воспитании чувств, в развитии сочувствия играет искусство и, в частности, искусство кино. Хочу в связи с этим рассказать один характерный случай. Был я недавно в гостях у своего товарища, человека весьма образованного, внимательного к вопросам воспитания собственного сына. Мальчик вернулся из кино, дверь ему открыл я. Спросил в прихожей, какую картину он смотрел.

— «Али-баба и сорок разбойников».

— Давай, — говорю, — скажем папе, что ты смотрел фильм «Робин Гуд и сорок разбойников»!

Мальчик оценил юмор, так и сказал отцу. Но отец даже не заметил шутки. И сын был явно расстроен равнодушием, невниманием к нему отца.

О фильмах, на которые ходит их ребенок, родители, как правило, ничего не знают. Даже не интересуются, что смотрят дети, какие картины формируют их вкус, заполняют досуг, вырабатывают взгляд на жизнь. Еще не привыкли родители относиться к кинематографу как к огромному резерву воспитательного воздействия, облегчающему формирование личности ребенка. Существует большая разница в том, когда ребенок смотрит фильм вместе со взрослыми или один, в отрыве от воспитателя, пусть даже в компании со сверстниками. И разница, с точки зрения педагогики, здесь есть не только для ребенка, но и для взрослого.

Мне приходилось не раз наблюдать за такими (я их называю «счастливыми») аудиториями, где дети смотрят фильмы вместе с родителями. К сожалению, подобные аудитории пока не стали нормой. А ведь нравственное и эстетическое воздействие наших детских картин могло бы увеличиться стократно, если бы удалось ввести в обычай семейные киносеансы! Реакция ребенка на события фильма неадекватна реакции взрослого человека. И эта неадекватность острейшим образом влияет на обе стороны — взрослого и малыша. Я часто вижу, как в подобные моменты родитель косится на свое дитя, желает понять: что ребенка здесь так увлекло, а здесь устрашило или развеселило?.. Ребенок, в свою очередь, оглядывается на взрослого, желая расшифровать для себя — в чем причина тех или иных непохожих на его собственные эмоциональных откликов на фильм?.. Происходит процесс взаимного познания, который обязательно продолжится, «выйдет» из зрительного зала, будет углублен дома после киносеанса. Как ни кажется родителю, что уж он-то своего ребенка знает наизусть, — тем не менее возникающее во время такого семейного киносеанса «разночтение» заставит взрослого лишний раз обратить внимание на своего малыша, вообще на психологию маленького человека.

Еще Белинский говорил, что хорошим и полезным может быть лишь то произведение для детей, которое занимает и взрослых. Собственно, художники и критики всегда утверждали, что произведение для детей должно быть прежде всего произведением искусства. А если это так, то и взрослые с удовольствием придут на встречу с ним. Я, например, всегда стремлюсь, чтобы мои картины, адресованные детям, не грешили такой наивностью, которая может помешать взрослому зрителю. Однако уточнение адреса детской картины, развитие ее специфики в то же время резко разъединяет сегодня взрослую и детскую киноаудитории. А их, на мой взгляд, надо объединять. Проблема эта ждет решения не только от нас, создателей фильмов, но и, может быть, в большей степени от работников кинофикации и кинопроката.

Как прокатываются сегодня детские фильмы?

Они идут, как правило, на утренних сеансах, когда большинство родителей и педагогов заняты на работе. Плохо поставлена информация и реклама детских картин — в кинотеатрах, в прессе, на телевидении. Да что говорить, если в Москве в Доме кино по воскресеньям на дневные премьеры детских фильмов решено не допускать взрослых (читай: родителей)!.. Как это понимать? Нечего, мол, знать родителям, какой духовной пищей потчуют их детей в зрительном зале?.. Разве не следует, напротив, всячески поощрять интерес взрослых к совместным просмотрам детского фильма?!

Фильмы обо всем

Для детей нет отдельных тем. Тематика детского кино может быть столь же обширна, как и «взрослого». Позволю сказать, что одна из основных тем искусства — любовь — вполне доступна детскому кино. Любовь, привязанность и связанные с этим нравственные оценки возникают в очень раннем возрасте. И сказать, что произведение для детей не должно касаться этих вопросов, было бы неверно. Просто должна быть разница в степени углубления в подобную проблематику.

В разном возрасте на первый план выходят разные проблемы. Давайте вспомним картину И. Фрэза «Слон и веревочка»! Для девочки предшкольного возраста не уметь скакать через веревочку — значит быть неполноценным человеком. Не уметь скакать — значит не уметь жить на свете. Но вот наступает очень сложный возраст — переходный, подростковый. Тогда и выйдут на первый план те самые подспудно зревшие вопросы взаимоотношений полов. Они могут в это время заслонить все остальное. И очень важно, чтобы у подростка к этому времени был крепкий нравственный багаж. Тогда он этот трудный период пройдет без сломов. Иначе могут случиться огромные душевные потери. Детское кино может подготовить ребенка к вопросам любви. Ведь в любой картине, даже адресованной самым маленьким, участвуют, как правило, мальчик и девочка. Стиль их взаимоотношений, их поведение надо показывать и воспитывать с раннего возраста.

Другая важнейшая тема нашего искусства — тема труда — тем более не противопоказана детскому кино. Рассказать, что такое труд, почему к нему нужно относиться добросовестно, ответственно, в чем честь и достоинство человека, который трудится, — все это по плечу кинематографу для детей.

Борис Житков писал про детей, про паровоз, про печатную машину, про то, как делается книжка... Казалось бы, такие сухие предметы, но читается это детьми взахлеб! А авторы так называемой «деревенской прозы», обращаясь к дням детства, всегда включают юных героев в сельские трудовые будни. Накосить травы, принести воду, дрова, прополоть грядку, перебрать картошку в подвале — это неотъемлемые обязанности деревенских ребятишек.

Мы немало снимаем картин для детей о гражданской и Великой Отечественной войнах. Но как? Всегда ли выдержана в этих картинах историческая и художественная правда? Или юным зрителям демонстрируют чаще всего только легкие, приятные победы? К тому же героями подобных кинолент нередко выступают дети, стреляющие без промаха, участвующие в лихих боях. Я думаю, что дети на войне — тема для трагедии, а не для бессодержательных приключений. Мне тоже довелось поставить картину для детей о Великой Отечественной. Назывался фильм «Орленок», в основе его лежали действительные события — судьба мальчика-партизана Вали Котика. Ради эффектных сцен я не позволил себе отступать от правды, стремился показать действительную меру участия детей в борьбе с фашистами, их реальный вклад в дело победы.

Надо ли быть назидательным?

С детьми следует говорить открыто и честно. Заигрывать с ними, заискивать перед ними художник не имеет права. В одном известном детском фильме мальчик — герой картины — с утра до ночи колотит в барабан. Соседи, пожилые люди, возмущаются. Авторы фильма всецело на стороне своего героя, соседей выводят на экран в окарикатуренном виде. Мне же думается: а если бы на их месте оказался лю-

бой из нас?.. Даже если игра на барабане — призвание мальчика. Иногда в конфликте взрослых и детей не правы мы, старшие. Мы часто невнимательны, недостаточно требовательны, не всегда подаем хороший пример, иногда заведомо предвзято относимся к подросткам — и за это достойны осуждения. Ну, а дети, подростки — по отношению к нам? Сколько они проявляют порой грубости, черствости, невоспитанности!.. Тоже предвзятой, несправедливой, демонстративной!.. Нельзя об этом молчать, надо говорить впрямую. Откровенность — единственный путь действенного воспитания.

Я часто встречаюсь с молодежью. Особенно часто, так получилось, выступаю перед учащимися ПТУ. И знаю эту аудиторию. Кстати сказать, уже несколько лет собираюсь поставить фильм о молодом рабочем, практиканте из строительного ПТУ. Так вот, на встречах с подростками я всегда веду честную полемику, откровенно отвечаю на их порой каверзные вопросы. И вижу, как воздействует такая беседа. В определенной мере детскому кино назидательность необходима. Попытка сделать вид, что ты ничему не собираешься учить, настолько фальшива, что только оттолкнет юного зрителя. Ну, представьте себе взрослого человека, который пришел в детскую аудиторию и говорит: «Дорогие мои! Я вовсе не собираюсь вас ничему учить!» А зачем пришел? Дети хотят учиться, получать информацию от человека более опытного и знающего. Делиться опытом — призвание и обязанность старшего поколения.

Другое дело, что в произведении искусства мы обязаны его назидательный заряд сделать таким заразительным, чтобы «урок» доходил через эмоции, рождал в ребенке нужную реакцию.

Для взрослого человека ни одна моральная заповедь не является открытием, и в то же время поведение человека не всегда соответствует его знанию. Недаром на июньском (1983 г.) Пленуме ЦК КПСС в своей речи Ю. В. Андропов сказал: «...партия добивается того, чтобы человек воспитывался у нас не просто как носитель определенной суммы знаний, но прежде всего — как гражданин социалистического общества, активный строитель коммунизма...» Дело не только в том, чтобы знать. Дело в том, чтобы применять свои знания в жизни. А для этого человек должен впитать в себя общие нравственные законы, сделать их своими. И именно искусство дает возможность воспринять моральные нормы нашей жизни эмоционально.

Бесконечно нагружать картину дидактикой нельзя. Есть свой предел для каждого произведения, заложенный в сюжете, в теме, в драматургической конструкции... Один фильм выдерживает больший груз назидательности, другой — нет. Сошлюсь на пример из своей практики.

Была повесть «Семеро солдатиков» Юрия Яковлева. «Мальчик — это будущий мужчина!» — напоминала повесть. В кинофильме мы с писателем пошли дальше: мальчик не только будущий мужчина, это еще и будущий солдат, защитник Отечества, человек, способный на подвиг! Картина «Семеро солдатиков» в сравнении с повестью смогла выдержать гораздо большую идейную нагрузку и не превратиться в то же время для ребенка в скучную нотацию. Я благодарен писателю Яковлеву: он нашел коллизию, которая выдержала такую нагрузку.

Кое-что о воспитании мужчин

Раз уж пошла речь о моей последней картине «Семеро солдатиков», остановлюсь на этой работе чуть подробнее. Мы сотрудничали с Юрием Яковлевым начиная с заявки на сценарий. Меня привлекла возможность сказать детям с экрана кое-что о мужском воспитании и, в частности, об армейской закалке.

Недавно я прочитал книгу писателя Владимира Карпова об известном советском полководце генерале Петрове. Карпов приводит один удивительный штрих, поразивший меня точностью наблюдения. Однажды, еще до войны, в трамвае произошел такой случай: кому-то показалось, что к нему залезли в карман. Человек начал шуметь, в трамвае оказался военный, к нему все обратились — мол, товарищ военный, разберитесь, пожалуйста! И военный, ни секунды не сомневаясь, что это его обязанность,

тут же вмешался в спор и все выяснил. Это пример авторитета советского офицера. Пример авторитета нашей армии.

К сожалению, сейчас многие родители стремятся облегчить воинскую службу своему сыну, боятся суровости армейской закалки. И это оказывает очень вредное влияние на юношу. Как правило, из армии почти все молодые люди возвращаются с пониманием того, какую огромную пользу для их становления, для дальнейшей жизни дала воинская служба. Но хотелось бы, чтобы парни шли служить уже с этим пониманием. Я взялся за фильм «Семеро солдатиков» еще и потому, что служба в армии — почетная обязанность и высокая честь для наших мальчиков, юношей, будущих мужчин. Солдат — это человек, ответственный за ход жизни, за судьбы не только своих ближних, яркое проявление мужского начала.

Мало в мальчишке увидеть и воспитать мужчину. Нужно воспитать еще и гражданина, будущего солдата, защитника Родины, патриота. Все эти высокие понятия я старался раскрыть в фильме «Семеро солдатиков» не в дидактической форме, а дать их эмоционально почувствовать юному зрителю. Герой картины начинает себя осознавать, и окружающие начинают его понимать как защитника, готового прийти на помощь. «Прививать любовь к Вооруженным Силам СССР, укреплять готовность к защите социалистической Родины», — сказано в постановлении июньского (1983 г.) Пленума ЦК КПСС. Эта задача лежит и на нас — кинематографистах.

Наблюдая за развитием наших детей, я вижу, что сегодня в воспитании детей начинает сильно сказываться женский, феминистский уклон. Во взрослых юношах мы часто видим отсутствие настоящих мужских качеств. Не только во внешних проявлениях — в складе характера. Ушло из педагогики мужское воспитание. И дело кинематографа об этом напомнить, а также по мере возможности — поправить.

А ведь обязать быть хорошим учителем — невозможно. Можно только привлечь в эту профессию одаренных людей с богатой душой, с истинным призванием. Работа учителя — тяжелая, но невероятно важная. И мне очень близки слова, сказанные в постановлении июньского (1983 г.) Пленума ЦК КПСС: «Возвышать престиж и авторитет учителя, больше заботиться о его квалификации, условиях работы и быта».

В какой-то мере и мы — работники детского кино — можем причислить себя к славному отряду учителей, жизненных наставников наших детей. Правда, трудности наши не похожи ни на какие другие. Но они есть. И я хочу о них сказать.

Нас мало

Я делаю один фильм в три года. Чаще не получается. Нет хорошего литературного материала, трудно со сценариями. А просто — лишь бы что-то делать — не хочется.

Самые главные проблемы детского кино сегодня кроются в условиях производства и проката фильмов. Эти условия не способствуют привлечению новых, талантливых кадров в детский кинематограф, а скорее наоборот — отпугивают.

Есть экономические факторы: оплата труда, трудоемкость работы, слишком малые деньги, отпускаемые на постановку детского фильма. Есть и факторы моральные — отсутствие престижа, невнимание профессиональной критики, небольшой резонанс в кинематографических кругах.

А теперь вообразите, какая гигантская творческая нагрузка ложится на режиссера, ставящего фильм для детей — с детьми. Подумайте: если я работаю с прекрасными актерами-профессионалами, любимыми публикой?.. Конечно, на них пойдут зрители. Но дело не только в этом. Хороший актер — прежде всего художник, он мой соавтор. Мне с ним работать интересно, приятно, увлекательно. Гораздо легче, чем с малышом-несмышленышем, который только-только буквы научился складывать, да и то не всегда. Бывают юные «артисты» и дошкольного возраста — совсем крохи. Им так трудно объяснить задачу, каждый раз нужно искать новый подход, чтобы заразить необходимым настроением! Заставить малыша прожить на экране кусочек жизни, которую он

никогда не видел и даже не может себе вообразить, это очень и очень сложно.

Хочу заметить, что дети, снявшись в кино, очень взрослеют. За год съемок они опережают в развитии своих сверстников на несколько лет. Ведь на них ложится немалый эмоциональный груз впечатлений, наблюдений, ответственности. Появляется ощущение профессионального долга, практического дела. Рывок в развитии не случаен, он обусловлен огромными педагогическими усилиями, которые исходят от режиссера, старших партнеров, всех взрослых участников съемочной группы. Бывает, что участие в фильме приносит и вред ребенку. Когда он попадает под влияние таких восторгов: «Смотрите, какой он умный, талантливый! Ах, это наш артист, он в кино снимался!» — в семье, во дворе, в школе или в детском садике. Это может отразиться на нем плохо. Но чаще всего настоящая работа, настоящее творчество помогают ребенку быстрее сориентироваться в жизни. Сложность работы с детьми на съемочной площадке — не последняя причина, почему режиссеры стремятся попасть во «взрослый» кинематограф.

Слабые стороны в детском кинематографе зачастую проявляются как следствие недостаточного опыта и мастерства его создателей — нередко дебютантов, которые после первой работы уходят из детского кино навсегда. В детской фильмотеке накапливаются «пробы пера», не имеющие ни продолжения, ни развития. И это обстоятельство отнюдь не способствует повышению художественных критериев, пребывающих ныне на некоем усредненном уровне: «Дети смотрят — ну и хорошо!»

Сначала я думал: кто не выдержал испытания в детском кино — пусть уходит! Ушел один, второй, третий, четвертый... А из пяти-шести человек двое не просто удачно дебютировали, но вызвали надежды на будущее.

Картины для маленьких — это особая область кинематографа. В силу законов детского восприятия здесь должны быть короткие сцены, короткие эпизоды, а это, естественно, увеличивает число кадров. А что значит 10—15 кадров в день? Это очень напряженная работа.

Создатели детских фильмов вправе рассчитывать на более активную помощь со стороны студии. Скажем, дети-актеры лучше всего могут работать в определенные часы дня, а нужную смену для озвучивания или для съемки студия предоставляет не всегда.

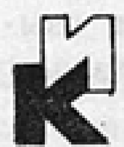
У нас говорят: «Дети — наше будущее, все внимание — детям, все лучшее — детям!» Не надо забывать об этом.

●

«Сейте разумное, доброе, вечное» — эти некрасовские слова были и остаются девизом нашего детского кино. Кинематограф для детей мы рассматриваем с идейной, гражданской позиции. Но в последние годы детское кино испытывает неблагоприятное давление экономических проблем, подчас неправильно понимаемых. Ведь «окупаемость» детского фильма, демонстрируемого на специальных сеансах, приходит значительно позже, чем у общеэкранной картины, и растягивается на сроки, которые не учитываются кинофикацией. Таким образом, детский фильм часто преждевременно зачисляется в категорию «не окупившего затрат». Детский фильм стал экономически не выгоден и киностудии. Он стал не выгоден материально и для его создателей, которые не могут рассчитывать на дополнительные вознаграждения от проката. При таком положении естественно ожидать сокращения числа режиссеров, желающих работать в детском кино.

Думаю, что выход здесь найти можно. В качестве одного из вариантов я бы предложил бесплатное кино. Говорю это не сгоряча. У нас бесплатные школьные учебники, бесплатное образование... И кино для детей — тоже школа, школа жизни, умения жить человеком среди людей.

Почти все проблемы детского кино, по-моему, я обозначил. Дело за тем, чтобы их решать.



Внимание фильмам для детей и подростков

Эдуард Бочаров

Проблемы есть, требуются решения

Кому мы адресуемся?

Успехи и достижения детского кино в нашей стране бесспорны и общепризнанны. У нас есть сегодня и многолетний опыт, и крупные победы, наши фильмы демонстрируются почти во всех странах мира, завоевали множество призов на международных кинофестивалях. Все это так. Почему же, как только заходит речь о детских фильмах, неизменно слышится одно и то же: «Мало!»?

Некоторые оспаривают это, приводя десятка два-три названий картин, выпущенных нашими студиями за год. Звучит как будто убедительно. Но другая сторона упорно стоит на своем и приводит не менее убедительные аргументы. На мой взгляд, в этом споре проявляется одно принципиальное разногласие. Первые имеют в виду те фильмы, которые детям смотреть можно. Получается много (взять хотя бы так называемые «приключенческие ленты», если их все пересмотреть — ого! — уроки учить будет некогда). Вторые же исходят из того, какие фильмы детям смотреть нужно. Имеются в виду картины, которые детям действительно необходимы, без которых воспитание и формирование личности было бы неполным, как без сказок Пушкина, произведений для детей Чехова, Горького, Тургенева, Льва Толстого, без Чуковского, Маршака, Житкова или Гайдара... Приходится признать, что таких фильмов выпускается все еще мало.

Прежде чем попытаться анализировать причины, отметим все же тот отрадный факт, что за сравнительно короткий свой век наш кинематограф сумел накопить немало картин, действительно помогающих идейно-нравственному и эстетическому воспитанию новых поколений. Усилиями Госкино СССР принимаются меры по восстановлению и повторному тиражированию детского кинофонда.

Хорошие детские фильмы живут долго, их аудитория постоянно обновляется. Но она по сравнению со взрослой более устойчива, постоянна во вкусах. Однако нас занимают сегодня вопросы, связанные с производством новых картин.

Постановление ЦК КПСС о детском кино называется: «Об улучшении производства и показа кинофильмов для детей и подростков». Подчеркнем: «детей и подростков» — сказано так не случайно. Это две совершенно различные аудитории по интересам, а также по восприятию искусства, и каждая из них нуждается в своем репертуаре.

Если детские театры в большинстве своем учитывают на практике это обстоятельство, то о кинематографе этого, к сожалению, не скажешь. Мне не раз приходилось видеть, как на детском сеансе в кинозале, заполненном малышами, показывали фильм «Сто дней после детства» (словно и не заметив в самом названии авторского примечания: «...после детства»!). Такое бывало и с фильмами «И тогда я сказал — нет», «Ключ без права передачи», «Когда я стану великаном», «Шторм на суше». Возможно, такие сеансы и не наносят крупного ущерба маленькому зрителю, но велика ли от них польза? Сомневаюсь, что она вообще есть. Дело это целиком во власти работников киносети, а над ними — финплан и с ним великий соблазн заполнить зрительный зал любой ценой и кем придется. Но и эта трудность преодолима, как свидетельствует опыт работы некоторых кинотеатров (не всегда даже специализированных дет-

ских): таких, как «Космос» и «Октябрь» (малый зал) в Москве или «Звездочка» в Ленинграде, «Орленок» и «Теремок» в Уфе и многих других.

Самым трудным все же остается первый этап, этап производства, создания картин специально для детской аудитории.

Фильмы для подростков по проблематике и стилистике и, конечно же, по содержанию во многом можно приравнять к «взрослому» кино. А для ребенка даже дозировка в картине эмоциональных состояний необходима. Нельзя представить себе, например, роман-трилогию для малышей. Рассказ, короткая повесть — вот что для них пригодно. А это обязывает и к своему языку, к особым эстетическим законам. Нельзя, чтобы ребенок на киносеансе от начала до конца, допустим, только смеялся. Или только беспокоился за героев картины. Маленький зритель быстрее устает эмоционально, ему чаще, чем взрослому, нужны передышки, смена впечатлений.

Это похоже на то, как ребенок строит дом из кубиков. Он ведь решает настоящие творческие задачи — конструктивные, архитектурные, функциональные, несмотря на то, что строит всего лишь из кубиков. Для него такой дом — это уже дом, хотя жить в нем по-настоящему нельзя. Это мир игры.

Когда я ставлю картину для детей, то обязательно решаю вопрос: доступно ли будет, интересно ли ребенку показанное на экране? Решаю на основании своего профессионального опыта с учетом психологии и опыта моих будущих зрителей. Эстетический опыт каждого нового поколения детей становится все богаче и сложнее. Когда-то, например, такие приемы, как ретроспекция, сон, дети воспринимали с трудом. Сегодняшние мальчишки и девчонки очень точно понимают условные ходы. Теперь условный ход не требует специальных подсказок технического плана. Думаю, что это знак времени. Условность, метафоричность сегодня свойственны не только кинематографу, но и детской литературе. Они проявляются в оформлении детских книжек, в декоративно-прикладном искусстве, в облике игрушек, в мультфильмах. Я не испытываю необходимости говорить с детьми «попроще». Но, с другой стороны, не стремлюсь говорить с малышами переусложненным языком. Быть непонятым детьми — тогда незачем и вступать с ними в разговор.

Разумеется, эстетические критерии у детской аудитории еще размыты. Для детей кинематограф, как и всякое зрелище, это прежде всего развлечение. Ожидание развлечения. Ожидание праздника. И главный критерий для ребенка — состоялся праздник или нет?.. Было интересно или не было?.. И конечно же, дети — очень благодарный зритель. Если даже фильм им не очень понравился, они не сетуют. На прямой вопрос: «Понравилось или нет?» обычно дружно отвечают: «Да». Только мы не должны этим ответом обманываться.

Известно, что подростки, молодежь составляют сегодня основной контингент массового, так сказать, «общеэкранного» зрителя. Подростковый репертуар, в сравнении с детским, довольно широк и разнообразен. Малыши же почти ничего не имеют. Конечно, у нас делаются для них прекрасные мультфильмы, создаются яркие и занимательные фильмы-сказки. Но сказка — это сказка. А я веду разговор о реалистических кинолентах на современные темы, в которых ребенок может познать окружающую действительность, как говорится, в «формах самой жизни». Таких картин выпускается мало, а хороших среди них — и того меньше.

Я делал фильмы для детей, для подростков. Иногда обращался с экрана и к взрослым людям. Но в целом по своим художественным интересам все больше склоняюсь к тому, чтобы ставить картины для малышей, для самых маленьких зрителей, дошкольников и младших школьников. И в этом я усматриваю параллель с педагогической наукой, которая теперь считает, что воспитание ребенка следует начинать как можно раньше. Условимся, что в дальнейшем будем вести речь именно об этом адресованном детям кинематографе. «...Формирование человека начинается с первых лет его жизни», — отметил в своей речи на июньском (1983 г.) Пленуме Центрального Комитета нашей партии Генеральный секретарь ЦК КПСС товарищ Ю. В. Андропов. Как видим, жизнь ставит перед нами, вопросы, требующие решения уже сегодня.

Семейный киносеанс

В каждом ребенке есть запас добра. Важно как можно раньше развить в малыше нравственную способность к сочувствию, умение переживать за другого человека. Я не верю в биологическую, врожденную жестокость человека. Да, часто мы встречаемся с грубостью, даже подчеркнутой, в подростках. Я расцениваю это в большой мере как упущение в воспитании. Осознание добра и зла должно сформироваться уже к подростковому возрасту. Но без умения сочувствовать эти понятия будут извращены. Тогда добром будет то, что «мне выгодно», а злом — «мне невыгодно». Что может быть безнравственнее!

Не все взрослые, не все родители понимают, какую большую роль в воспитании чувств, в развитии сочувствия играет искусство и, в частности, искусство кино. Хочу в связи с этим рассказать один характерный случай. Был я недавно в гостях у своего товарища, человека весьма образованного, внимательного к вопросам воспитания собственного сына. Мальчик вернулся из кино, дверь ему открыл я. Спросил в прихожей, какую картину он смотрел.

— «Али-баба и сорок разбойников».

— Давай, — говорю, — скажем папе, что ты смотрел фильм «Робин Гуд и сорок разбойников»!

Мальчик оценил юмор, так и сказал отцу. Но отец даже не заметил шутки. И сын был явно расстроен равнодушием, невниманием к нему отца.

О фильмах, на которые ходит их ребенок, родители, как правило, ничего не знают. Даже не интересуются, что смотрят дети, какие картины формируют их вкус, заполняют досуг, вырабатывают взгляд на жизнь. Еще не привыкли родители относиться к кинематографу как к огромному резерву воспитательного воздействия, облегчающему формирование личности ребенка. Существует большая разница в том, когда ребенок смотрит фильм вместе со взрослыми или один, в отрыве от воспитателя, пусть даже в компании со сверстниками. И разница, с точки зрения педагогики, здесь есть не только для ребенка, но и для взрослого.

Мне приходилось не раз наблюдать за такими (я их называю «счастливыми») аудиториями, где дети смотрят фильмы вместе с родителями. К сожалению, подобные аудитории пока не стали нормой. А ведь нравственное и эстетическое воздействие наших детских картин могло бы увеличиться стократно, если бы удалось ввести в обычай семейные киносеансы! Реакция ребенка на события фильма неадекватна реакции взрослого человека. И эта неадекватность острейшим образом влияет на обе стороны — взрослого и малыша. Я часто вижу, как в подобные моменты родитель косится на свое дитя, желает понять: что ребенка здесь так увлекло, а здесь устрашило или развеселило?.. Ребенок, в свою очередь, оглядывается на взрослого, желая расшифровать для себя — в чем причина тех или иных непохожих на его собственные эмоциональных откликов на фильм?.. Происходит процесс взаимного познания, который обязательно продолжится, «выйдет» из зрительного зала, будет углублен дома после киносеанса. Как ни кажется родителю, что уж он-то своего ребенка знает наизусть, — тем не менее возникающее во время такого семейного киносеанса «разночтение» заставит взрослого лишний раз обратить внимание на своего малыша, вообще на психологию маленького человека.

Еще Белинский говорил, что хорошим и полезным может быть лишь то произведение для детей, которое занимает и взрослых. Собственно, художники и критики всегда утверждали, что произведение для детей должно быть прежде всего произведением искусства. А если это так, то и взрослые с удовольствием придут на встречу с ним. Я, например, всегда стремлюсь, чтобы мои картины, адресованные детям, не грешили такой наивностью, которая может помешать взрослому зрителю. Однако уточнение адреса детской картины, развитие ее специфики в то же время резко разъединяет сегодня взрослую и детскую киноаудитории. А их, на мой взгляд, надо объединять. Проблема эта ждет решения не только от нас, создателей фильмов, но и, может быть, в большей степени от работников кинофикации и кинопроката.

Как прокатываются сегодня детские фильмы?

Они идут, как правило, на утренних сеансах, когда большинство родителей и педагогов заняты на работе. Плохо поставлена информация и реклама детских картин — в кинотеатрах, в прессе, на телевидении. Да что говорить, если в Москве в Доме кино по воскресеньям на дневные премьеры детских фильмов решено не допускать взрослых (читай: родителей)!.. Как это понимать? Нечего, мол, знать родителям, какой духовной пищей потчуют их детей в зрительном зале?.. Разве не следует, напротив, всячески поощрять интерес взрослых к совместным просмотрам детского фильма?!

Фильмы обо всем

Для детей нет отдельных тем. Тематика детского кино может быть столь же обширна, как и «взрослого». Позволю сказать, что одна из основных тем искусства — любовь — вполне доступна детскому кино. Любовь, привязанность и связанные с этим нравственные оценки возникают в очень раннем возрасте. И сказать, что произведение для детей не должно касаться этих вопросов, было бы неверно. Просто должна быть разница в степени углубления в подобную проблематику.

В разном возрасте на первый план выходят разные проблемы. Давайте вспомним картину И. Фрэза «Слон и веревочка»! Для девочки предшкольного возраста не уметь скакать через веревочку — значит быть неполноценным человеком. Не уметь скакать — значит не уметь жить на свете. Но вот наступает очень сложный возраст — переходный, подростковый. Тогда и выйдут на первый план те самые подспудно зревшие вопросы взаимоотношений полов. Они могут в это время заслонить все остальное. И очень важно, чтобы у подростка к этому времени был крепкий нравственный багаж. Тогда он этот трудный период пройдет без сломов. Иначе могут случиться огромные душевные потери. Детское кино может подготовить ребенка к вопросам любви. Ведь в любой картине, даже адресованной самым маленьким, участвуют, как правило, мальчик и девочка. Стиль их взаимоотношений, их поведение надо показывать и воспитывать с раннего возраста.

Другая важнейшая тема нашего искусства — тема труда — тем более не противопоказана детскому кино. Рассказать, что такое труд, почему к нему нужно относиться добросовестно, ответственно, в чем честь и достоинство человека, который трудится, — все это по плечу кинематографу для детей.

Борис Житков писал про детей, про паровоз, про печатную машину, про то, как делается книжка... Казалось бы, такие сухие предметы, но читается это детьми взахлеб! А авторы так называемой «деревенской прозы», обращаясь к дням детства, всегда включают юных героев в сельские трудовые будни. Накосить травы, принести воду, дрова, прополоть грядку, перебрать картошку в подвале — это неотъемлемые обязанности деревенских ребятишек.

Мы немало снимаем картин для детей о гражданской и Великой Отечественной войнах. Но как? Всегда ли выдержана в этих картинах историческая и художественная правда? Или юным зрителям демонстрируют чаще всего только легкие, приятные победы? К тому же героями подобных кинолент нередко выступают дети, стреляющие без промаха, участвующие в лихих боях. Я думаю, что дети на войне — тема для трагедии, а не для бессодержательных приключений. Мне тоже довелось поставить картину для детей о Великой Отечественной. Назывался фильм «Орленок», в основе его лежали действительные события — судьба мальчика-партизана Вали Котика. Ради эффектных сцен я не позволил себе отступать от правды, стремился показать действительную меру участия детей в борьбе с фашистами, их реальный вклад в дело победы.

Надо ли быть назидательным?

С детьми следует говорить открыто и честно. Заигрывать с ними, заискивать перед ними художник не имеет права. В одном известном детском фильме мальчик — герой картины — с утра до ночи колотит в барабан. Соседи, пожилые люди, возмущаются. Авторы фильма всецело на стороне своего героя, соседей выводят на экран в окарикатуренном виде. Мне же думается: а если бы на их месте оказался лю-

бой из нас?.. Даже если игра на барабане — призвание мальчика. Иногда в конфликте взрослых и детей не правы мы, старшие. Мы часто невнимательны, недостаточно требовательны, не всегда подаем хороший пример, иногда заведомо предвзято относимся к подросткам — и за это достойны осуждения. Ну, а дети, подростки — по отношению к нам? Сколько они проявляют порой грубости, черствости, невоспитанности!.. Тоже предвзятой, несправедливой, демонстративной!.. Нельзя об этом молчать, надо говорить впрямую. Откровенность — единственный путь действенного воспитания.

Я часто встречаюсь с молодежью. Особенно часто, так получилось, выступаю перед учащимися ПТУ. И знаю эту аудиторию. Кстати сказать, уже несколько лет собираюсь поставить фильм о молодом рабочем, практиканте из строительного ПТУ. Так вот, на встречах с подростками я всегда веду честную полемику, откровенно отвечаю на их порой каверзные вопросы. И вижу, как воздействует такая беседа. В определенной мере детскому кино назидательность необходима. Попытка сделать вид, что ты ничему не собираешься учить, настолько фальшива, что только оттолкнет юного зрителя. Ну, представьте себе взрослого человека, который пришел в детскую аудиторию и говорит: «Дорогие мои! Я вовсе не собираюсь вас ничему учить!» А зачем пришел? Дети хотят учиться, получать информацию от человека более опытного и знающего. Делиться опытом — призвание и обязанность старшего поколения.

Другое дело, что в произведении искусства мы обязаны его назидательный заряд сделать таким заразительным, чтобы «урок» доходил через эмоции, рождал в ребенке нужную реакцию.

Для взрослого человека ни одна моральная заповедь не является открытием, и в то же время поведение человека не всегда соответствует его знанию. Недаром на июньском (1983 г.) Пленуме ЦК КПСС в своей речи Ю. В. Андропов сказал: «...партия добивается того, чтобы человек воспитывался у нас не просто как носитель определенной суммы знаний, но прежде всего — как гражданин социалистического общества, активный строитель коммунизма...» Дело не только в том, чтобы знать. Дело в том, чтобы применять свои знания в жизни. А для этого человек должен впитать в себя общие нравственные законы, сделать их своими. И именно искусство дает возможность воспринять моральные нормы нашей жизни эмоционально.

Бесконечно нагружать картину дидактикой нельзя. Есть свой предел для каждого произведения, заложенный в сюжете, в теме, в драматургической конструкции... Один фильм выдерживает больший груз назидательности, другой — нет. Сошлюсь на пример из своей практики.

Была повесть «Семеро солдатиков» Юрия Яковлева. «Мальчик — это будущий мужчина!» — напоминала повесть. В кинофильме мы с писателем пошли дальше: мальчик не только будущий мужчина, это еще и будущий солдат, защитник Отечества, человек, способный на подвиг! Картина «Семеро солдатиков» в сравнении с повестью смогла выдержать гораздо большую идейную нагрузку и не превратиться в то же время для ребенка в скучную нотацию. Я благодарен писателю Яковлеву: он нашел коллизию, которая выдержала такую нагрузку.

Кое-что о воспитании мужчин

Раз уж пошла речь о моей последней картине «Семеро солдатиков», остановлюсь на этой работе чуть подробнее. Мы сотрудничали с Юрием Яковлевым начиная с заявки на сценарий. Меня привлекла возможность сказать детям с экрана кое-что о мужском воспитании и, в частности, об армейской закалке.

Недавно я прочитал книгу писателя Владимира Карпова об известном советском полководце генерале Петрове. Карпов приводит один удивительный штрих, поразивший меня точностью наблюдения. Однажды, еще до войны, в трамвае произошел такой случай: кому-то показалось, что к нему залезли в карман. Человек начал шуметь, в трамвае оказался военный, к нему все обратились — мол, товарищ военный, разберитесь, пожалуйста! И военный, ни секунды не сомневаясь, что это его обязанность,

тут же вмешался в спор и все выяснил. Это пример авторитета советского офицера. Пример авторитета нашей армии.

К сожалению, сейчас многие родители стремятся облегчить воинскую службу своему сыну, боятся суровости армейской закалки. И это оказывает очень вредное влияние на юношу. Как правило, из армии почти все молодые люди возвращаются с пониманием того, какую огромную пользу для их становления, для дальнейшей жизни дала воинская служба. Но хотелось бы, чтобы парни шли служить уже с этим пониманием. Я взялся за фильм «Семеро солдатиков» еще и потому, что служба в армии — почетная обязанность и высокая честь для наших мальчиков, юношей, будущих мужчин. Солдат — это человек, ответственный за ход жизни, за судьбы не только своих ближних, яркое проявление мужского начала.

Мало в мальчишке увидеть и воспитать мужчину. Нужно воспитать еще и гражданина, будущего солдата, защитника Родины, патриота. Все эти высокие понятия я старался раскрыть в фильме «Семеро солдатиков» не в дидактической форме, а дать их эмоционально почувствовать юному зрителю. Герой картины начинает себя осознавать, и окружающие начинают его понимать как защитника, готового прийти на помощь. «Прививать любовь к Вооруженным Силам СССР, укреплять готовность к защите социалистической Родины», — сказано в постановлении июньского (1983 г.) Пленума ЦК КПСС. Эта задача лежит и на нас — кинематографистах.

Наблюдая за развитием наших детей, я вижу, что сегодня в воспитании детей начинает сильно сказываться женский, феминистский уклон. Во взрослых юношах мы часто видим отсутствие настоящих мужских качеств. Не только во внешних проявлениях — в складе характера. Ушло из педагогики мужское воспитание. И дело кинематографа об этом напомнить, а также по мере возможности — поправить.

А ведь обязать быть хорошим учителем — невозможно. Можно только привлечь в эту профессию одаренных людей с богатой душой, с истинным призванием. Работа учителя — тяжелая, но невероятно важная. И мне очень близки слова, сказанные в постановлении июньского (1983 г.) Пленума ЦК КПСС: «Возвышать престиж и авторитет учителя, больше заботиться о его квалификации, условиях работы и быта».

В какой-то мере и мы — работники детского кино — можем причислить себя к славному отряду учителей, жизненных наставников наших детей. Правда, трудности наши не похожи ни на какие другие. Но они есть. И я хочу о них сказать.

Нас мало

Я делаю один фильм в три года. Чаще не получается. Нет хорошего литературного материала, трудно со сценариями. А просто — лишь бы что-то делать — не хочется.

Самые главные проблемы детского кино сегодня кроются в условиях производства и проката фильмов. Эти условия не способствуют привлечению новых, талантливых кадров в детский кинематограф, а скорее наоборот — отпугивают.

Есть экономические факторы: оплата труда, трудоемкость работы, слишком малые деньги, отпускаемые на постановку детского фильма. Есть и факторы моральные — отсутствие престижа, невнимание профессиональной критики, небольшой резонанс в кинематографических кругах.

А теперь вообразите, какая гигантская творческая нагрузка ложится на режиссера, ставящего фильм для детей — с детьми. Подумайте: если я работаю с прекрасными актерами-профессионалами, любимыми публикой?.. Конечно, на них пойдут зрители. Но дело не только в этом. Хороший актер — прежде всего художник, он мой соавтор. Мне с ним работать интересно, приятно, увлекательно. Гораздо легче, чем с малышом-несмышленышем, который только-только буквы научился складывать, да и то не всегда. Бывают юные «артисты» и дошкольного возраста — совсем крохи. Им так трудно объяснить задачу, каждый раз нужно искать новый подход, чтобы заразить необходимым настроением! Заставить малыша прожить на экране кусочек жизни, которую он

никогда не видел и даже не может себе вообразить, это очень и очень сложно.

Хочу заметить, что дети, снявшись в кино, очень взрослеют. За год съемок они опережают в развитии своих сверстников на несколько лет. Ведь на них ложится немалый эмоциональный груз впечатлений, наблюдений, ответственности. Появляется ощущение профессионального долга, практического дела. Рывок в развитии не случаен, он обусловлен огромными педагогическими усилиями, которые исходят от режиссера, старших партнеров, всех взрослых участников съемочной группы. Бывает, что участие в фильме приносит и вред ребенку. Когда он попадает под влияние таких восторгов: «Смотрите, какой он умный, талантливый! Ах, это наш артист, он в кино снимался!» — в семье, во дворе, в школе или в детском садике. Это может отразиться на нем плохо. Но чаще всего настоящая работа, настоящее творчество помогают ребенку быстрее сориентироваться в жизни. Сложность работы с детьми на съемочной площадке — не последняя причина, почему режиссеры стремятся попасть во «взрослый» кинематограф.

Слабые стороны в детском кинематографе зачастую проявляются как следствие недостаточного опыта и мастерства его создателей — нередко дебютантов, которые после первой работы уходят из детского кино навсегда. В детской фильмотеке накапливаются «пробы пера», не имеющие ни продолжения, ни развития. И это обстоятельство отнюдь не способствует повышению художественных критериев, пребывающих ныне на некоем усредненном уровне: «Дети смотрят — ну и хорошо!»

Сначала я думал: кто не выдержал испытания в детском кино — пусть уходит! Ушел один, второй, третий, четвертый... А из пяти-шести человек двое не просто удачно дебютировали, но вызвали надежды на будущее.

Картины для маленьких — это особая область кинематографа. В силу законов детского восприятия здесь должны быть короткие сцены, короткие эпизоды, а это, естественно, увеличивает число кадров. А что значит 10—15 кадров в день? Это очень напряженная работа.

Создатели детских фильмов вправе рассчитывать на более активную помощь со стороны студии. Скажем, дети-актеры лучше всего могут работать в определенные часы дня, а нужную смену для озвучивания или для съемки студия предоставляет не всегда.

У нас говорят: «Дети — наше будущее, все внимание — детям, все лучшее — детям!» Не надо забывать об этом.

●

«Сейте разумное, доброе, вечное» — эти некрасовские слова были и остаются девизом нашего детского кино. Кинематограф для детей мы рассматриваем с идейной, гражданской позиции. Но в последние годы детское кино испытывает неблагоприятное давление экономических проблем, подчас неправильно понимаемых. Ведь «окупаемость» детского фильма, демонстрируемого на специальных сеансах, приходит значительно позже, чем у общеэкранной картины, и растягивается на сроки, которые не учитываются кинофикацией. Таким образом, детский фильм часто преждевременно зачисляется в категорию «не окупившего затрат». Детский фильм стал экономически не выгоден и киностудии. Он стал не выгоден материально и для его создателей, которые не могут рассчитывать на дополнительные вознаграждения от проката. При таком положении естественно ожидать сокращения числа режиссеров, желающих работать в детском кино.

Думаю, что выход здесь найти можно. В качестве одного из вариантов я бы предложил бесплатное кино. Говорю это не сгоряча. У нас бесплатные школьные учебники, бесплатное образование... И кино для детей — тоже школа, школа жизни, умения жить человеком среди людей.

Почти все проблемы детского кино, по-моему, я обозначил. Дело за тем, чтобы их решать.

Точка зрения

Я. Варшавский

Парадоксы личных вкусов

Много ли зрителям надо?

Редакция получила новую сводку посещаемости кинотеатров. И снова некоторые цифры сразу же обращают на себя внимание: несколько новых фильмов не собрали и по миллиону зрителей. А для фильма, с точки зрения его прокатной судьбы, это провал.

Как поступить критику? Прежде всего самому посмотреть эти фильмы и подумать, почему они так очевидно не понравились зрителям. Что и было сделано. Оказалось: просто очень слабые фильмы. Слабые в первую очередь потому, что авторы даже не попытались представить себе своих зрителей. Может быть, они имели в виду взрослых, но с наивно детскими представлениями о жизни и искусстве. А может быть, детей, переставших быть детьми, но не ставших взрослыми. Можно сказать уверенно: авторы думали о чем угодно и о ком угодно, только не о зрителях. Не об успехе у зрителей. Но почему может оказаться на экране фильм, ярко свидетельствующий о таком безразличии? Почему не только отдельные, как говорится, кинематографисты, но и коллективы студий так расплывчато представляют себе людей, для которых работают? Так мало думают об их вкусах?

В сущности, прокат любого фильма — это в некоторых отношениях социологический и эстетический эксперимент. Он помогает понять вкусы миллионов людей. Материал — радующий и огорчающий — накоплен огромный, дело за толкованием успехов и провалов.

Но поддаются ли они толкованию?

Когда мы не умеем что-нибудь объяснить, мы говорим: да это и объяснять не надо — разные вкусы у людей, это естественно! Верно. То, что у зрителей разные вкусы, — хорошо. Но хорошо ли, что даже лучшие фильмы очень многим зрителям не только не нравятся, но представляются халтурой? Прочитайте письма зрителей в редакции газет и журналов, познакомьтесь со зрительскими анкетами. Я прочитал их множество и теперь знаю: нет не обруганного хотя бы частью зрителей киношедевра и нет бесталаннейшей картины, у которой не нашлось бы восторженных поклонников. Это в самом деле так и требует понимания.

Классические искусствоведческие труды объяснили нам, как возникает вкус эпохи, вкус класса. А вот вкус того или другого человека — как он рождается, как изменяется, почему с годами уступает место другому вкусу? Как появляется у зрителя воля к постижению высокого искусства? И почему так велик разброс оценок художественного произведения в одной и той же зрительской среде?

Известно, что «Мистерия-буфф» поначалу очень не понравилась убежденной коммунистке М. Ф. Андреевой, но была горячо поддержана купцом-меценатом А. А. Бахрушиным. Неисчислимы такие неожиданности личных вкусов, и потому кажется, что невозможно обнаружить какие-либо закономерности в этой сфере духовной жизни.

Нет, закономерности и здесь существуют, и вот самая очевидная: развитие вкуса человека непременно начинается с влечения к сказке и непременно в конце концов приводит к жажде реальности, если вкус развивается. Обратного направления не бывает. Точно так же и художественное развитие человечества началось с создания мифа, вело к его наследнице — романтической легенде, а затем к реалистическому отображению действительности. Сразу же отвечу на возражение, которое легко предвидеть: мы любим сказку не только в детстве, но и в зрелые годы. Но ведь любим ее иначе — уже именно как сказку, как творение фольклора или произведение Андерсена или Шварца. Это уже другая, взрослая любовь, с пониманием авторства — а для ребенка автора как бы не существует.

Желая понять вкусы самой широкой массы зрителей и работать для них, Сергей Эйзенштейн открыл очень важное обстоятельство: «В средствах воздействия нас определяет текущая фаза реактивности аудитории — на что она реагирует. Вне этого не может быть искусства воздействия, а тем более максимального воздействия» [1].

Естественна смена фаз реактивности — от мифологической к той, что соответствует искусству Толстого, Чехова, Горького, Маяковского. И сколько же ступеней на этом долгом пути! Образное мышление (как и логическое) не стоит на месте, оно развивается, обогащается, изменяется. От этого в кинозалах такая пестрота вкусов, несовпадение оценок.

В 1873 году Петр Ильич Чайковский выступил в «Русских ведомостях», где он вел раздел рецензий на концерты и оперные спектакли, с исповедью критика — жалобой на вкусы публики и на свою рецензентскую долю. Он писал, что глубоко разочарован в пользе и значении своего «подвизательства на поприще музыкальной критики». Почему так? Ведь гениальный композитор был очень хорошим и справедливым критиком! «Я стал замечать, что сограждане... даже не внимают мне. Так как все, что я говорил, приходилось вразрез с их заветными симпатиями, то они не давали себе труда выслушивать мои увещевания...» [2]

Изложив свои огорчения по поводу отсутствия контактов с читателями, Петр Ильич все же написал очередную статью. Не хотел капитулировать. Последуем его доброму примеру и не будем сердиться на многочисленную кинопублику, если она любит не только то, что любим мы, критики. Но как все-таки найти общий язык со зрителями? В одной из статей, посвященных обсуждаемой проблеме, я читаю: «Ситуация текущего времени, момент развития искусства, отношения художника со своим зрителем сейчас таковы, что жанрово-несущая конструкция развлекательного произведения в качестве необходимого ингредиента, обеспечивающего стабильность, должна включать в себя усложняющий параметр». Чайковский писал намного проще и, главное, яснее, и все-таки ему не внимали...

●

...Да так ли, в конце концов, все это важно — кому-то хороший фильм не понравился, кто-то от плохого в восторге, ну и что? У любого фильма раньше или позже складывается репутация, какую он заслуживает. Однако здесь речь не столько о фильмах, сколько о зрителях. Фильм своей судьбы дождется — но вот зрителю не всегда достается то, чего он заслуживает, — подлинное богатство искусства. Всеобщее владение подлинными ценностями искусства — вот о чем надо беспокоиться. Слишком часто эти ценности остаются невостребованными из-за парадоксов требований зрителей.

И вот что любопытно. Если материальных ценностей тебе досталось несправедливо мало, ты с этим мириться не хочешь, но если ты сам себя лишил ценностей духовных, то можешь этого и не заметить. И даже — вполне возможно — останешься доволен своим вкусом.

О многом говорит судьба четырех картин драматурга Александра Миндадзе и режиссера Вадима Абдрашитова — у каждой свой особенный лейтмотив, но есть и общие черты: страстность конфликтов, выхваченных из реальной действительности, энергия действия, происходящего в знакомых всем нам обстоятельствах. Эти художники — и не они одни — озабочены силой крепко сидящего в человеке себялюбия, они ставят фильмы подчеркнуто ненарядные, прозаические, рассчитывая увлечь зрителей лишь честностью анализа реальности наших дней. Последний фильм Миндадзе и Абдрашитова «Остановился поезд» был показан в «России», на премьерном экране Москвы. Он шел здесь не день, не два — несколько недель. Проходя по Пушкинской площади, я каждый раз радовался тому, что фильм все еще «работает», как говорят прокатчики. Как хорошо, думал я, что фильм, предполагающий в зрителях желание и умение анализировать общественные явления, стал шлягером проката!

Но я ошибался. Не стал! Из статьи Л. Донец в журнале «Искусство кино», обстоятельной, чрезвычайно полезной статьи, я узнал, что зри-

---

[1] Сб. «Броненосец «Потемкин». М., 1969, с. 291—292.
[2] Чайковский П. И. Литературно-критические статьи. М., 1953, с. 157.

тельный зал «России» заполнялся на сеансах «Остановился поезд» на 10—20 процентов[3].

Администрацию кинотеатра в этом случае обвинить решительно не в чем. Сама по себе демонстрация фильма на экране «России» есть реклама. Администрация проявила добрую волю, терпение, даже коммерческий риск, не снимая картину так долго при плохих сборах.

Не дали приличных сборов и сеансы «Поезда» в «Баку», «Балтике», «Минске», «Полярном», «Украине»... Торжествовали «Пираты XX века», ушла вперед по сборам «Душа», а картина, которой по праву гордились товарищи по искусству, шла при полупустых залах.

Мы потом вернемся к этому грустному, но, увы, характерному факту, чтобы разобраться в нем, но вот еще один любопытный штрих кинематографической жизни. В апреле 1983 года Инна Михайловна Чурикова рассказала в телевизионной «Кинопанораме», что время от времени получает письма зрителей, советующих ей... переменить профессию. Незадолго до этой телепередачи в кинотеатре Повторного фильма снова показывали «В огне брода нет». Я снова посмотрел замечательную картину Г. Панфилова, испытал те же эмоции, что и двадцать лет назад, когда в Ленинграде, на Невском, в неуютном и неудобном «Титане» в дни Всесоюзного фестиваля впервые увидел этот фильм. Я снова был потрясен, но на этот раз как-то иначе: эмоции мои были, если воспользоваться выражением психолога Л. С. Выготского, более умные, свободные от взбудораженности первых впечатлений. Актриса сыграла талантливого человека — художника Революции. Многим ли дано такое?

Откровением стала и сыгранная Чуриковой Жанна д'Арк в «Начале». А теперь — Васса. Чуриковой досталась редчайшая доля в искусстве — способность играть роли выдающихся личностей. Попробуйте-ка поищите актрис на такие роли! У Чуриковой множество самых искренних поклонников ее таланта. Так что же означает совет некоего зрителя или зрителей актрисе «переменить профессию»? Дело в том, что у них другое представление о ценностях в искусстве, об эталонах женственности, о красоте. Именно так — они мыслят эталонами. А это определенный момент в художественном развитии человека, определенная «фаза реактивности». Чем сердиться на таких зрителей, давайте попытаемся понять: почему для многих зрителей так важен привычный эталон?

О том, как постоянно сталкиваются в зрительных залах вкусы на удивление противоречивые и притом выраженные страстно, категорично, даже агрессивно, беспощадно, дают представление некоторые цифры. В 1982 году читатели журнала «Советский экран» назвали лучшими такие фильмы минувшего года: «Вам и не снилось...», «О спорт, ты — мир!», дилогию С. Герасимова о Петре I, «Тегеран-43», «Однажды двадцать лет спустя»[4]. Хороший список! В нем мы находим и драматичную киноповесть И. Фрэза о молодежи, и документальную репортажную картину Ю. Озерова о человеке в спортивных испытаниях, и другие разножанровые интересные ленты. Но цифры говорят и о другом: отличную картину И. Фрэза один процент зрителей назвал неудачной, еще четыре — посредственной. Порадуемся тому, что остальные 95 процентов зрителей дали ей высокие, справедливые оценки, но ведь и 5 процентов — это совершенно реальные сотни тысяч человек.

Так бывает каждый год со всеми лучшими картинами — в этом нас убеждают анкеты зрителей.

Конечно, Илья Фрэз не потеряет самообладание, и Инна Чурикова не переменит профессию, в которой проявляет такую творческую силу. Но как восполнить потери в зрительных залах? Зритель, отвергнувший хороший реалистический фильм и даже пишущий письмо по этому поводу в редакцию газеты, наверняка представляет себе, хотя бы и смутно, произведение, построенное по «его» эстетическим законам. Каким именно?

К истории вкусов

Непрост бывает путь художника к реализму, но и зритель не сразу становится реалистом. Мы

[3] См.: Донец Л. В поисках адресата. — «Искусство кино», 1983, № 4.

[4] См. «Советский экран», 1982, № 10.

не помним, каким было наше образное мышление в детстве, подобно тому как днем забываем ночное сновидение. Припомнить свое детское образное мышление — значит увидеть, какими парадоксальными путями приближаемся мы к реализму.

«Во всякой сказке есть элементы действительности: если бы вы детям преподнесли сказку, где петух и кошка не разговаривают на человеческом языке, они не стали бы ею интересоваться»[5]. Таково наблюдение В. И. Ленина. В какой-то момент развития интеллекта ненатуральное, но образное может открыть путь к истинному.

Любопытно в этом отношении свидетельство крупного представителя точных наук, выдающегося физика С. И. Вавилова о развитии его вкусовых пристрастий: «Раскапывая сейчас свою память, ясно вижу, что с ранних лет меня тянула романтика». Вот перечень романтических образов, оставивших след в сознании физика: «Сначала черти на иконах, потом сказки Афанасьева, с бесконечными вариациями на тему Вия, потом жуткая чертовщина польских сказок, это осталось на всю жизнь. И до сих пор тянут Гофман, немецкие романтики и романтика русских сказок. Смысла этого до сих пор не понял, но думаю, что смысл имеется»[6]. Конечно! Смысл романтического образа-эмблемы в том, чтобы лаконично, «знаково» выразить идеал художника. Идеал, формирующийся из поколения в поколение, из столетия в столетие и прочитываемый без погружения в противоречия характера, сближающий современника с предками и потомками. Надежный и общедоступный коммуникатор.

Усвоение образца, нормы, идеала, эталона в искусстве предваряет в истории развития личности аналитическое отношение к действительности — так школа предшествует взрослой сознательной деятельности. Вкус к сказочному, романтическому образу у большинства читателей-зрителей складывается раньше, чем вкус к суровой реальности, к ее противоречиям, то есть к истине.

Став взрослым во всех отношениях, ты можешь посмеиваться над однозначными романтическими представлениями юности, а все-таки они остаются с тобой, сопровождают тебя в трудных странствиях по магистралям и закоулкам реальной жизни. И тебя уже не запугают черти разного рода и племени и не обманут те, кто выглядит ангелами. Ты тем более готов к испытаниям любого свойства, чем больше верил волшебной сказке: она научила тебя радоваться петуху, разговаривающему по-человечески, поверить в него, как верит доверчивый юный зритель необыкновенным экранным приключениям «Неуловимых мстителей» или героев «Достояния республики». Может быть, и даже наверняка именно полнота и сила детских эстетических переживаний способствуют полноценному развитию «взрослых» аналитических способностей.

Но нужно, обязательно нужно взрослеть! Нельзя навсегда оставаться ребенком, даже очаровательным!

Драматург постигает фазы развития своего искусства в далеком прошлом, в творчестве Софокла, Шекспира, — почему бы и зрителю не заинтересоваться историей восприятия художественного образа? В ней мы найдем элементы (или, если хотите, ингредиенты) не написанной еще истории развития образного мышления человека и человечества.

«Индивидуальные впечатления от литературного произведения не предусмотрены». Это утверждает замечательный ученый Д. С. Лихачев о читателе русского Средневековья[7]. А ведь странно, не так ли? Не обобщающие умозаключения, но даже первичные личные впечатления от художественного произведения в расчеты писателя той поры, по мнению ученого, не входят! Автор в ту пору рассчитывает на впечатления преемственные, переходящие уже как бы готовыми от поколения к поколению, от читательской массы к читателю-индивидууму. Парадоксально? Но идеалу, вырабатываемому поколениями писателей для поколений читателей, идеалу-норме стереотип впечатлений и соответствует. Впечатлению же индивидуально неповто-

---

[5] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 36, с. 19.

[6] Сб. «Сергей Иванович Вавилов. Очерки и воспоминания». М., 1979, с. 86.

[7] Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979, с. 93.

римому, у каждого читателя и зрителя особенному мы, люди другой поры и другой фазы реактивности, встречающиеся с другим искусством, только учимся. Учимся не всегда усердно и не всегда успешно и вовсе не у одних учителей. Не в одном классе. И не в короткий срок. Для того чтобы найти в искусстве, скажем, в пьесе Чехова о Платонове, именно тебе особенно близкое и дорогое, требуется высокоразвитый индивидуальный вкус и непременно — свобода от стереотипа, «знака», кумира. К такому роду восприятия приходят, если эстетическое развитие личности движется живо, как естественный, органический процесс. Но никто с него не начинает. Всему свой час.

Впрочем, бывают все же такие редкости, исключительные случаи, и они помогают уловить закономерность. Вот одна из редкостей. Дневник четырнадцатилетнего Александра Твардовского позволяет увидеть, как парадоксально рано сложился его литературный вкус. Он сложился в том возрасте, когда большинство подростков признает своим кумиром героя романтических приключений. Будущий автор «Страны Муравии» и «Василия Теркина» пишет в годы отрочества: «У Мефодьки есть книга приключенческих рассказов. Хочу взять, а с другой стороны, думаю: не нужно. Все эти страхи, вся эта дребедень, против которой я не надеюсь удержаться, вскружит мне голову, замутит ту спокойную, своеобразную поэзию чувств: хаты, амбары, поля, гумна... Деревенское затишье... Я знаю, что мне нужно читать: Касаткина, Подъячева, Горького, Неверова и других крестьянских писателей. У них я найду неисчерпаемый источник любви к серым крышам» [8]. Юный поэт тоже знал власть тех «страхов» и той «дребедени», которая так хорошо запомнилась, скажем, С. И. Вавилову, он активно вырабатывал свой, другой вкус — в отличие от Мефодьки. И, как мы хорошо знаем, выработал.

Но вернемся к вкусам-стереотипам. Академик Лихачев утверждает, что литература и искусство Средневековья не считали стереотип недостатком. Стереотип не был признаком бездарности автора и художественной слабости его произведения. Искусство ориентировалось на знакомое, то есть на знак красоты, мужества, добра.

Стереотип помогал безошибочно найти в произведениях литературы и искусства самый важный для общества, для автора, для читателя-зрителя лейтмотив и мораль. С тех пор многое во взаимоотношениях художника и зрителя изменилось. В «Братьях Карамазовых», шедевре аналитического искусства, отвергающем стереотипы всех видов и родов, прокурор и адвокат судят о Мите противоположно. С кем автор? С кем желает он сблизить читателя? И с тем, и с другим. Он побуждает тебя видеть сложные противоречия жизни, уберегает от стандартных оценок поступков, характеров людей. С тобой остается не «прокурорство» и не «адвокатство», а высокое наслаждение от расширения вчерашних знаний и убеждений, от сознания того, что ты становишься более проницательным человеком.

Не сравниваю шедевр Достоевского даже с лучшими фильмами наших дней, но хочу сказать, что талантливые художники — Любшин и Михалков в «Пяти вечерах», Ульянов и Райзман в «Частной жизни», Данелия и Володин в «Осеннем марафоне», Панфилов и Чурикова в «Вассе», Гельман и Лиознова в «Мы, нижеподписавшиеся...» — побуждают и меня, зрителя, к активности мышления, к постижению жизни в ее движении. Такое искусство требует от зрителя не потребления красоты в готовом виде, а ее созидания и ее победы.

Постепенно изменяются привычные тяготения читателя и зрителя, но в чем-то давние, наследуемые черты сохраняются. Не сразу, не полностью, не у всех зрителей старое легко сочетается с новым. Все дело в постепенном расширении круга ценностей. Есть и сегодня зрители, чувствующие себя обманутыми, словно на рынке, если им не достались знакомые источники удовольствия — красота актера и актрисы, удовлетворение от наказания злодейства.

В. Черных и В. Меньшов («Москва слезам не верит»), А. Митта («Экипаж» и «Сказка странствий»), Б. Дуров («Пираты XX века») поделились на страницах печати профессиональными

---

[8] «Литературное наследство», т. 93. М., 1983, с. 297.

соображениями о том, как обращение к мотивам Золушки, сказки о драконе, предания о богатырях помогает собрать рекордное число зрителей. Их опыт в самом деле поучителен, откровенность делает им честь, забота об успехах кинопроизводства характеризует их с лучшей стороны. Но, пожав им руки, скажем все-таки, что внедрение в фильмы приемов сказки, поэтики мелодрамы — вполне возможный, хотя отнюдь не универсальный путь развития социалистического киноискусства, избравшего законом для себя участие в реальном пересоздании реальной жизни.

Не надо иронически относиться к желанию того или иного зрителя найти в фильме норму поведения. Как-то зрители, приглашенные на телевизионный диспут о фильмах, упрекнули Олега Табакова в том, что он и его партнеры не дали в одном фильме вывод-мораль о добре и зле. «Но мы вовсе не собирались преподносить с экрана пример для подражания! — искренне возражал Табаков. — Мы искали и ищем правду реальных характеров наших современников». Нетрудно понять О. Табакова, его позицию. Но и ожидание, даже требование примера для подражания надо понять. Надо увидеть место этого требования в нравственной программе общества.

Хочу в связи с этим обратить внимание кинематографистов еще на одно литературоведческое исследование.

Более ста лет русские ученые вслед за В. В. Стасовым изучают происхождение былинных сюжетов и обнаруживают исторические факты, послужившие для былин первоисточниками. Сопоставление исторических фактов с былинными сюжетами позволяет уловить устойчивые закономерности народного поэтического творчества: оно воспевает действительные события истории и в то же время свободно интерпретирует их. Ограничусь единственным примером: трансформациями сюжетов былин о славном полководце XVII века Михаиле Скопине-Шуйском. Факты летописи таковы: этот талантливый и мужественный полководец разгромил войска «тушинского вора», блокировавшие Москву. По этому случаю полководец был приглашен царем Василием Шуйским в столицу, на пир в его честь. На пиру дочь Малюты Скуратова, невестка Василия, по приказанию царя подносит Скопину чару отравленного вина. Скопин пьет его и погибает. Что происходит в былинах? Прежде всего авторы былин дают действиям Михаила Скопина свое нравственное толкование: Скопин в былинах является на пир вопреки опасениям товарищей по оружию; он является, зная, что царь подозревает его в намерении захватить престол. Скопин рискует жизнью, чтобы не дать повода для подозрений, не позволить разгореться междоусобице. Для страны, измученной Смутным временем, это высоконравственный поступок, достойный героя. «Нравственный подвиг был для народа не менее важен, чем подвиг воинский», — замечает по этому поводу исследователь фольклора С. Н. Азбелев[9]. Антигерои — царь Василий и его брат Дмитрий, его жена Христина — действуют в былинах по мотивам сугубо эгоистическим.

И вот парадоксы поэтического сознания: ратный подвиг огромного множества людей — большого войска, снявшего осаду Москвы, — сведен в былине к действию героя; в одной из былин Михаил Скопин один, словно сверхгерой, очищает своим мечом Москву от врага «за три часа и три четверти». Это характерно для фольклорного сюжета: герою приписываются способности, намного превышающие человеческие, будь то физическая сила, проницательность ума или любое другое положительное свойство.

И вот что характерно: герой наделен одной определяющей чертой. Другие, пусть правдивые, но противоречивые черты, столь желанные для художника-аналитика, приглушаются или вовсе отбрасываются. Хроника действительных событий Смутного времени постепенно, от былины к былине, уступает место условно-поэтическому времени, и Михаил Скопин, человек XVI—XVII веков, становится в фольклоре богатырем далекого прошлого — Киевской Руси. А в одном из вариантов былины Михаил Скопин воскресает после отравления, словно герой мифа. И это закономерно: для автора и для

---

[9] Азбелев С. Историзм былин и специфика фольклора. Л., 1982, с. 66.

слушателя былины бессмертие героя есть образ-символ его высшей правоты, знак торжества справедливости. Здесь правда образа не в пересказе летописи, а в олицетворении философской сути жизненного явления. Былина награждает бессмертием того, кто его заслуживает.

Кинематографистов не удивят строки Д. С. Лихачева о том, что после премьеры «Чапаева» ленинградские подростки — среди них был и будущий академик — упрямо, по многу раз ходили смотреть восхитивший их фильм «в надежде, что в каком-нибудь из сеансов Чапаев все же выплывет и не утонет»[10]. Образное мышление подростка в чем-то совпадает с поэтикой былин Средневековья. А они признают образ-знак. Могу добавить, что сравнительно недавно «Ленфильм» получил письмо от почтенного возраста зрителя, пожелавшего во что бы то ни стало видеть Чапаева победителем, — он советовал студии отказаться от трагического финала картины. Такие письма «Ленфильм» получал пачками, когда картина вышла на экран — полвека назад. Известно, что братья Васильевы, предвидя упреки в трагедийности финала, сняли другой, мажорный заключительный эпизод: Петька и Анка наслаждались дачной идиллией, вспоминая Василия Ивановича. Разумеется, такой финал выглядел пошло, и Васильевы от него сами же отказались[11].

В истории кинематографа, еще такой короткой, улавливаются все фазы реактивности, характерные для старых и новых художественных вкусов. Первые приключенческие киносериалы о сверхсильных, сверхнаходчивых, сверхрешительных героях отвечали «начальным» вкусам зрительских масс.

Кандидат философских наук В. Жариков (Одесса) видит секрет могучего воздействия старых и новых приключенческих фильмов на миллионы зрителей в том, что этот жанр наследует поэтику мифа и сказа. Приключенческий фильм, писал он в «Советском экране», покоряет огромные массы зрителей тем, что живет по прекрасным законам героической легенды, сказки, где непременно торжествуют добро и справедливость.

Определенность целей, остроту интриги, динамичность действия — все это приключенческий фильм в различных дозах берет у мифа, полагает философ. Интересно, что он служит приключенческому жанру не только как теоретик, но и как мужественный практик-каскадер. Редкое, но симпатичное сочетание! Жариков считает, что дистанцию между повседневностью и сказкой помогает преодолеть кинотрюк. Верно! Только бы эти фильмы делались талантливо и по-своему предваряли следующую ступень развития вкуса зрителя!

Древние, изначальные поэтические формы проникают в наше эстетическое сознание вместе с детской игрой, первыми художественными впечатлениями. Очень может быть, что создатели «Белого солнца пустыни», так же как авторы романтически-приключенческого «Достояния республики» или завоевавшего широкое признание грузинского телесериала «Берега», и не искали для себя первичный посыл в былине о богатыре, а все же кровная связь этих фильмов с былиной сказывается. Недаром фильм грузинских кинематографистов, где главного героя — Дата Туташхиа сыграл Отар Мегвинетухуцеси, воплотивший замысел писателя Чабуа Амирэджиби о рыцаре справедливости, был с воодушевлением воспринят и взрослыми зрителями, и детьми. Как сообщалось в печати, ребята во дворах Тбилиси увлеченно играют в этого романтического киногероя. Романтическая идеализация обладает огромной, можно сказать, наследственной жизненной силой, у нее могучие корни в прошлом и отрадные перспективы в будущем — только бы не стала она монополией ремесленников, заучивших простейшие рецепты изготовления успеха в прокате.

В. Мотыль с грустью вспоминал, как кто-то из испытанных знатоков приключенческого жанра наставлял его на съемках «Белого солнца пустыни»: надо, чтобы герои стреляли с удовольствием и чтобы убитых не было жалко. Именно по таким признакам можно через пять минут после начала сеанса узнать гангстерский киношлягер. Такие рецепты могут только повредить советскому фильму. И, увы, часто так и бывает, особенно в последние годы.

Цитирую рецензию В. Ишимова на фильм

---

[10] Лихачев Д. С. Цит. соч., с. 237.

[11] См. об этом в моей книге «Успех». М., 1974.

Б. Дурова «Пираты XX века»: «Кровь в ней (в картине. — *Я. В.*), думаю, льется слишком красиво и легко! А убийства так эффектны и опять же красивы, что надо, нельзя не спросить себя: «А нравственно ли преподносить юным зрителям, завороженно впивающимся в экран, такие вот острые ощущения?..» Если герой, самый положительный из положительных, идет на убийство, какими бы сверхсправедливыми причинами это насилие ни диктуется, л ю б о в а т ь с я самим актом убийства по меньшей мере недальновидно. Такое не в традициях нашего искусства и нашего мировоззрения тоже» [12].

Режиссер Б. Дуров пишет в «Советском экране»: «Наш фильм стал, как известно, рекордсменом проката. Его посмотрело более ста миллионов зрителей, в основном молодежь. Чем объяснить такой успех?.. Убежден: немалую роль — помимо остроты интриги, необычности сюжетных коллизий и иных компонентов формы — здесь сыграл тип главного героя фильма. Я не говорю — образ, не говорю — характер. Говорю — тип героя. Исходя из конкретного замысла, мы намеренно сузили поле проявления характера героя одной и притом необычной ситуацией. Важно было обозначить, так сказать, общий контур образа, его типологические приметы. И это, кстати, в немалой степени соответствует законам избранного жанра» [13]. Написано точно. Именно так: не образ, не характер с обязательным в этом случае развитием, широтой, сложностью, а контур. Типологическая примета: умение стрелять, наносить удар быстрее и точнее, чем противник. Б. Дуров действовал так же обдуманно, со знанием секретов жанра, как авторы других наших прокатных боевиков — приключенческих, мелодраматических, сказочно-романтических. Беда в другом: он не избежал привкуса «суперменства» в образе главного героя, что удалось в полной мере — тоже благодаря ясному пониманию цели и средств — авторам и исполнителям «Белого солнца пустыни».

Не станем спорить об одном — о необходимости успеха в самых больших зрительных залах. Да, кассовый успех, именно кассовый. Это ведь нелепо: мы, критики, говорим, пишем, спорим об одних фильмах, зрители — о других, о тех, которые не вызвали интереса профессионалов, не порадовали и не огорчили товарищей по искусству. В том, другом киномире — свои фавориты, радости и огорчения, своя шкала популярности...

Но вот, наконец, этот «другой» киномир привлек внимание критиков, теоретиков, киноведов. К. Разлогов («ИК», 1984, № 1) выступил за реабилитацию самого понятия «развлекательный фильм». Давно пора! Правда, термин, на мой взгляд, нехорош, и вот почему. Если вы какие-то фильмы хотите назвать развлекательными, то как вы назовете другие? Все, решительно все фильмы должны развлекать. И веселые комедии, и захватывающие приключения, и философские драмы. Хороших неразвлекательных фильмов не бывает, вернее, не может быть. Все мы идем в кинотеатр развлечься. Другое дело, с чем мы из кинотеатра выходим. Один зритель — отдохнувшим от проблем, другой — потрясенный впервые открывшимися перед ним проблемами. А фильм, возможно, они смотрели один и тот же. Не исключено, что это был «Гамлет».

Право, не надо называть какие-то жанры развлекательными хотя бы потому, что другим жанрам вы тем самым разрешаете быть скучными. Нет и не может быть искусства, не приносящего радость, — различие в том, какими средствами радость добыта.

И, кстати, едва ли есть смысл говорить сегодня о «чистых жанрах» — их нет и, вероятно, никогда не было. Никогда не существовало «чистой» комедии положений и «чистой» комедии характеров, о них можно узнать только из устаревших учебников. Все без исключения талантливые произведения представляют собой взаимопроникновение и взаимоотрицание жанров. Грустная комедия не прихоть, не изобретение того или иного комедиографа, а жизненная необходимость, явление времени. Потому и возникает она повсеместно, в творчестве совсем разных художников. Из эксцентрических комедий Чаплина выросли его же философские тра-

---

[12] И ш и м о в В. После успеха. — «Искусство кино», 1981, № 7, с. 81.
[13] «Советский экран», 1983, № 18.

гикомедии. Что было бы, если бы Чаплин, послушавшись кого-нибудь, стал бы заботиться о «чистоте жанра»? Очень талантлив Л. Гайдай — великолепный «эксцентрик». Но не кажется ли вам, что его судьба сложилась бы интереснее, если бы он все решительнее соединял эксцентриаду с другими формами и мотивами, далекими от привычно-эксцентрической комедийности?

И его, гайдаевский, зритель вслед за ним шел бы от эксцентрики «Необычайного кросса» и «Кавказской пленницы» к какой-то другой, не менее веселой, но более неожиданной, что ли, комедийности.

Если духовная жизнь зрителя не стоит на месте, его художественные вкусы меняются. Попробуйте проследить, какие именно группы зрителей предпочитают те или другие фильмы, и вы обнаружите: чем более значителен жизненный, духовный, эстетический опыт зрителей, тем больше занимают их фильмы, проникающие в реальность, помогающие постичь людей, живущих рядом, — знакомых незнакомцев.

Разумеется, безупречно точных математических соотношений между возрастом зрителя, его жизненным опытом и репертуарным вкусом не выстроишь. Закономерность в такой далекой от точных наук сфере можно считать предпочтение той или другой группы фильмов из числа предлагаемых репертуаром, то есть тяготение к тем или другим образным структурам. Тут и находишь своего рода лоции, помогающие сориентироваться в море вкусов. В нем, что ни говори, существуют постоянные течения.

Ускорители и замедлитель

Любовь к сказке, романтической легенде заслуживает такого же понимания и уважения, как и преклонение перед реализмом Толстого и Чехова. Но вот в чем проблема... Режиссеры-дебютанты Лев Кулиджанов и Яков Сегель показали в 1956 году свой фильм «Это начиналось так» целинникам — прототипам героев картины. Ждали доброго понимания. И вдруг услышали на обсуждении фильма, что жизнь целинников можно было бы показать и «побогаче». То есть покрасивее. Авторы, разумеется, удивились, призвали зрителей вспомнить о тех строгих, почти аскетических условиях, в которых они-то — первоцелинники — и жили. «Ну, то в жизни, а то в кино», — возразили зрители.

К такому неожиданному заявлению режиссеры-дебютанты не были готовы. Их, как говорится, в институте этому не учили. А надо бы учить.

Романтическая идеализация не выдумка человека с малоразвитым художественным вкусом, а одна из стадий эстетического развития. История идеализации в фольклоре образа реального человека — Михаила Скопина — для того нами и была рассказана, чтобы напомнить: в мире искусств существуют различные системы образного мышления. Строгое следование правде жизни — закон для Льва Толстого и его читателя — убило бы такую прекрасную поэтическую структуру, как былина. А ведь былина по-своему готовит взрослеющего человека к восприятию строгой прозы Толстого. В природе искусства — как и в живой природе — все взаимосвязано, взаимозависимо. В свое время педологи объявили войну сказке, подвергли преследованиям «Муху-цокотуху» и вообще требовали, чтобы сказка была строго реалистичной, чтобы петух изъяснялся по-петушиному, а не по-человечески. От этого пострадала не только сказка в те годы — потерпела ущерб и реалистическая проза. Природе образного мышления необходимо понимание, бережное отношение ко всем его формам.

Зрителя-новичка, скажем, односельчанина Твардовского Мефодьку, влечет поначалу все яркое, красивое, необычное, эффектное. Если развитие его вкуса идет нормально, он постепенно начинает ценить превыше всего *художественное*. Приходит другой «возраст вкуса».

Художественность — это не качество выделки, не сорт произведения, не его «приятность». Это тяжкими трудами, а то и мучениями дающаяся мастеру кристаллизация образа, исключающая упрощение, риторику, фальшь, стереотип, еще недавно привычный. Художественность дается не только талантом,

но и непреклонностью совести, отвержением компромисса. Наконец, художественность — это истинная современность искусства.

Что же содействует движению к ней, изменяет, обогащает вкусы?

Вот хрестоматийные эпизоды из истории развития вкусов. Молодой Шаляпин, привыкший к тому, что в Мариинском театре актеры, исполнявшие роль Сусанина в опере М. Глинки, выходили на сцену в бархатных кафтанах и красных сапожках, поначалу не желал, как требовал режиссер, надеть сермягу и лапти. Он, конечно же, знал, что в самом-то деле Сусанин воевал в сермяге, но срабатывала привычка. Полагалось, что в опере все должно быть «побогаче» — пышнее, чем в жизни. «То в жизни, а то в опере». Но Шаляпину повезло: рядом был человек огромного художественного дарования — Савва Мамонтов. Ведь это он открыл для большого искусства не только Шаляпина, но и Константина Сергеевича Алексеева.

И Шаляпин под наставничеством Мамонтова сделал шаг от эпигонского романтизма к небывалой на оперной сцене жизненной правде. Вероятно, он и сам, без наставника, стал бы в конце концов выразителем реалистических вкусов в музыкальном театре, но режиссер ускорил его движение в этом направлении.

Любопытное изменение вкусов произошло у читающей публики в 30-х годах прошлого века. Тогда Пушкин от романтических сюжетов Кавказа и Крыма обратился к прозе России, к исследованию жизни и нравов своих земляков. Интерес публики к творчеству Пушкина был, как известно, на какое-то время утрачен. Гоголь был поражен тем, что даже Пушкин может потерять читателей, уйдя от романтики к картинам «обыкновенной» жизни. Он выступил со строгим упреком читателям: «Никто не станет спорить, что дикий горец в своем воинственном костюме, вольный, как воля, сам себе и судия и господин, гораздо ярче какого-нибудь заседателя, и, несмотря на то, что он зарезал своего врага, притаясь в ущелье, или выжег целую деревню, однако же он более поражает, сильнее возбуждает в нас участие, нежели наш судья в истертом фраке, запачканном табаком, который невинным образом, посредством справок и выправок, пустил по миру множество всякого рода крепостных и свободных душ» [14].

Гоголь, сам в совершенстве владевший кистью романтического художника и тем не менее писавший о заседателях в истертых фраках, обратил внимание публики на инертность ее вкусов, на равнодушие к поэзии обыкновенной жизни...

Может быть, и сегодня персонажи, пейзажи, сюжеты иных импортируемых киномелодрам заслоняют для части зрителей скромную, но подлинную поэзию «серых крыш». Не потому ли прошли почти незамеченными такие интересные, достойные зрительской любви картины, как «Вдовы» С. Микаэляна, или «Родник» А. Сиренко, или «Человек, которому везло» К. Ершова, или «Мы смерти смотрели в лицо» Н. Бирмана? Хорошо ли сложилась судьба картины Г. Лаврова и С. Любшина «Позови меня в даль светлую» — картины, лишенной заманчивых эффектов, но достойной благодарности зрителей? Это ведь очень значительная история чистой и цельной женской души, отвергающей капитуляцию перед мещанином. Нашли ли свою аудиторию умные и драматичные фильмы Сергея Соловьева «Спасатель» и «Наследница по прямой», также отвергающие компромисс с мещанином? Соловьев программно, убежденно противопоставляет полуреальности-полусказке трезвую правду сознания, вступившего в пору взрослости... Значительные фильмы! Они остались где-то на полпути к зрителю — может быть, я ошибаюсь, но мне кажется, что зрители оценили их недостаточно.

Но приведем другой пример, внушающий оптимизм. Фильм того же Сергея Микаэляна «Влюблен по собственному желанию» рискованно балансирует на грани комедии и драмы. Он не так прост, каким представляется на первый взгляд. Встретились бесшабашный парень и несколько смешная в своем пристрастии к азбучным истинам девица. Представим себе на минуту, в какой опасности может оказаться Вера (Е. Глушенко) с ее наивным дог-

---

[14] Гоголь Н. В. Собр. соч. в 6-ти т., т. 6. М., 1959, с. 36.

матизмом, прямолинейностью, склонностью учить и наставлять, оказавшись во власти этого парня. Не разрушая комедийную атмосферу фильма, умная актриса превосходно играет драму, вернее, возможность несостоявшейся, к счастью, драмы. Микаэлян сумел заставить смотреть этот очень тонкий фильм о торжестве человечности «тотального зрителя», честь ему за это и хвала. Зрители как-то особенно хорошо, я бы сказал, по-умному смеются на его картине, все больше, все лучше понимая и героя, и героиню. По законам комедии, разрешающей определенный «допуск» по сравнению с вероятностями жизни, авторы фильма выстраивают оптимальный вариант их судеб: в финале картины герои научились любить друг друга. И вот что главное: вы явственно видите за героем и героиней умных и добрых авторов, незаметно прививающих и зрителю умение понимать. Авторы фильма не только развлекли зрителей, но и предварили понимание каких-то других, может быть, более сложных фильмов.

Понять эту картину неполно — только как комедию или только как драму — значит понять ее неверно. Один зритель может и не понять все тонкости фильма — даже хорошего фильма! — но вот зрительный зал целиком подсказывает, «суфлирует» понимание подробностей. «Если я — одна стотысячная зрительного зала, я восприму лучше, чем одна десятитысячная», — говорил С. Эйзенштейн [15]. Кто-то из соседей по зрительному залу засмеялся в ту секунду, когда ты ничего смешного на экране не приметил, кто-то рядом с тобой стал вслушиваться в диалог на экране более сосредоточенно, чем ты, — и фильм стал для тебя интереснее.

Существует устойчивое заблуждение относительно различий между залом театральным и кинозалом. Г. А. Товстоногов писал, что в театре зритель не только присутствует при акте творчества, но и сам некоторым образом принимает участие в нем. Поэтому нет двух абсолютно одинаковых спектаклей, как нет совершенно одинаковых зрителей в театре сегодня и завтра. Другое дело, полагает он, в кино — здесь зритель не соучастник действия, а лишь свидетель происходящего. Но ведь это не так: и в кинотеатре зрители каждый раз другие, с преобладанием той или другой «фазы реактивности». С бесконечным разнообразием темпераментов, способов выражать свое отношение к произведению искусства. И это воздействует очень явственно. Вы спросите: на кого же? На фильм? Да, на фильм, хоть он и зафиксирован на пленке! Ведь фильм — это не железные коробки с пленкой, а общественное и эстетическое событие, в котором — на каждом сеансе — участвуют сотни людей, каждый раз других. Поведение зрителей в кинозале незримо меняет интонацию и даже самый смысл того или другого эпизода и фильма в целом: трагедия может превратиться и нередко превращается в комедию, в комедии может обнаружиться драма. Так же, как не бывает двух одинаковых спектаклей в театре, не существует и двух одинаковых киносеансов. Один сеанс делает авторов и зрителей счастливыми, другой может поссорить их.

Зрительный зал бывает ускорителем развития вкусов. Бывает, но далеко не всегда.

В уже упомянутой статье Л. Донец рассказано, как фильм А. Миндадзе и В. Абдрашитова был воспринят на одном из сеансов: аудитория тонко поняла нравственную проблематику фильма, обсуждение картины после сеанса показало, что реакция на увиденное на экране отличалась поразительной чуткостью. Правда, к организации этого сеанса-диспута приложили руку люди, поставившие себе целью повлиять на судьбу умного, благородного фильма. Результат оказался воодушевляющим, а работа по подготовке сеанса была не так уж сложна. Некоторые меры, конечно же, понадобились, но, во всяком случае, не такие изощренные, какие некогда применил Немирович-Данченко при подготовке премьеры «Чайки»: «На первое представление я, как в суде присяжных, делал «отвод», старался, чтоб публика состояла из лиц, умеющих оценить красоту правды на сцене» [16]. Кинематографиче-

---

[15] См.: Юзовский Ю. О театре и драме. — Собр. соч. в 2-х т., т. 1. М., 1982, с. 354.

[16] Немирович-Данченко В. И. Избр. письма в 2-х т., т. 1. М., 1979, с. 161.

скую премьеру на таких «отводах» не построишь, тем не менее всякий раз не мешало бы хорошенько продумать, где, в каком кинотеатре, в какой аудитории лучше всего впервые показывать непростой по содержанию и художественно значительный фильм.

Скажем, такой, как «Пацаны» Динары Асановой. Кому-то он может показаться остросюжетным, а кому-то и бессюжетным, все будет зависеть от того, кто его смотрит и с какой «установкой». Один зритель увидит в нем безрадостное смятение, горечь и беду хорошего человека, занимающегося воспитанием проштрафившихся подростков (его так выразительно сыграл В. Приемыхов); другой зритель пожмет плечами, не найдя привычных возбудителей хорошего настроения — любовной истории, красивых актрис и пейзажей. Кстати, работникам такого специально организованного для подготовки кинопремьер учреждения, как «Союзинформкино», наверное, не мешало бы учитывать действие всегда существовавшего и существующего зрительского «беспроволочного телеграфа», передающего благожелательную или же отрицательную информацию о новинке.

Сегодня, думаю, хорошим директором кинотеатра можно назвать лишь того, который приваживает к кинотеатру более или менее устойчивый состав зрителей всеми возможными средствами: и продуманным репертуаром, и умело составленными кинопрограммами, то посвященными одной теме, то разнохарактерными, делающими интересным весь вечер, проведенный в стенах кинотеатра. А кроме того — деятельный киноклуб и классное обслуживание посетителей, короче говоря, все то, что создает «микроклимат» хорошего кинотеатра, что уже найдено многими инициативными работниками и даже внедрено в практику, но, к сожалению, не стало общим достоянием.

Внимательного к себе отношения, директорской изобретательности заслуживает каждый сколько-нибудь значимый фильм. И не обязательно делать при этом акцент на так называемых «трудных» фильмах. Так же как не следует надеяться, что репертуар составят одни только киношедевры. Всегда в прокате появляются фильмы, которые можно назвать добротной кинобеллетристикой. Я имею в виду такие, скажем, картины, как «Кто стучится в дверь ко мне...» Т. Хлоплянкиной и Н. Скуйбина или «Инспектор ГАИ» А. Бородянского и Э. Уразбаева. Такие фильмы, пусть не самые совершенные, предваряют восприятие глубокого во всех отношениях искусства.

В свое время В. Г. Белинский сильно удивил и даже огорчил близких ему литераторов, сказав, что подняться к шедеврам художественного творчества читателю помогает именно беллетристика. Вот это рассуждение Белинского в записи П. В. Анненкова: «Великие образцовые произведения искусства и науки были и останутся единственными пояснителями всех вопросов жизни, знания и нравственности, но до появления таких произведений, заставляющих иногда ждать себя подолгу, беллетристика — дело необходимое. В эти долгие промежутки она предназначена занимать, питать и поддерживать умы, которые без нее обречены были бы на праздность или на повторение старых образцов и преданий» [17]. Как видим, общедоступная беллетристика в понимании Белинского оказывается не соперником, а союзником шедевров, одним из ускорителей общего эстетического развития.

А замедлители? Назову только один, зато мощный: самодовольство зрителя, считающего свой вкус наилучшим и наизаконнейшим и с порога отвергающего то, что ему не показалось интересным, заслуживающим внимания и понимания.

Пока писалась статья

Многие годы я интересовался причинами успеха и провала фильмов, вчитывался в зрительские «анкеты», мысленно отделял в них натуральное от ритуального, разбирал стенограммы дискуссий. И вдруг оказался на целый месяц в обстоятельствах, где симпатии очень разных зрителей выявлялись без утайки, полностью, естественно и без невольного воздействия со стороны авторов фильма или коммен-

[17] Анненков П. В. Литературные воспоминания. М., 1980, с. 280.

таторов, как это обычно бывает на кинопремьерах с участием взволнованных участников группы. Одним словом, я попал в больницу, в хирургическое отделение, а потом в палату для выздоравливающих. Вечерами мы смотрели телевизионные передачи. Примерно один и тот же состав зрителей, дожидавшихся выписки, смотрел фильмы старые и новые, хорошие и плохие. Ежевечерняя аудитория представляла собою достаточно репрезентативную модель кинотеатра: здесь были уроженцы города и села, юные и пожилые, люди ученые и малообразованные. Житейский опыт, жажда киновпечатлений, способность «отдавать» зрительские чувства соседу открыто или скрыто — все обнажалось в эти тихие вечера.

Я невольно сравнивал наш «зрительный зал» то со студенческим общежитием, то с солдатской казармой, хорошо мне знакомой. Во всем — и в многообразии художественных вкусов тоже — было и сходное, и различное. Из магнитофонов — вместо довоенных патефонов — звучал не сладкогласый Вадим Козин с его знаменитой в те времена «Калиткой», а строго-мужественный Владимир Высоцкий с его колючими, хриплыми песнями-монологами. А развлекали нас не безумолчная «Бандура», ежедневно патефонным звучанием оглашавшая весь забайкальский барак, а энергичные песни ВИА, записанные на «кассетниках».

Художественные вкусы моих соседей по палате, не скрою, частенько озадачивали. Какую чепуху несли про замечательную феллиниевскую «Репетицию оркестра» славные ребята призывного возраста — можно было просто отчаяться, если подумать, что Феллини существует для какой-то другой части человечества! Эти же ребята не пропускали, естественно, ни одного приключенческого и детективного фильма, даже самого топорного. Конечно, я мог бы разъяснить им, что всесильный герой приключенческого сериала в некотором роде представляет собою потомка древнего мифа, получеловека-полубога, но я решил ни в коем случае не раскрывать свою профессию и наблюдать за реакциями и оценками зрителей терпеливо, не нарушая, как говорят физики, чистоты эксперимента.

Расскажу о некоторых моментах этого непредвиденного, никем не организованного эстетико-социологического исследования.

...Наступает вечер. Все зрители — мужчины и женщины — в сборе. Женская половина населения представлена дежурными врачами, медицинскими сестрами, нянями. Телевизор включен. По одной программе идут «Пять вечеров», по другой показывают хоккейный матч «Спартак» — «Динамо». Серьезный конкурент у фильма Александра Володина и Никиты Михалкова! Голосование происходит по методу новгородского вече. Громче высказываются сторонники фильма, но и противники не молчат. Еще идут титры фильма, когда мой сосед — славный парень, водитель трейлера — тычет забинтованной рукой в экран: «Ну что тут смотреть?» Его поддержали немногие, но он не сдается. Минут через двадцать скептическая реплика повторяется. Но тут один из лидеров аудитории, я назвал бы его Василием Теркиным нашего временного сообщества, говорит спокойно и уверенно: «Нет, братцы, надо внимательно следить за экраном, такое, видно, кино — иначе все мимо...»

Если сказано: «такое, видно, кино...» и возражений не последовало, значит, аудитория уловила, почувствовала за фабулой фильма его образную структуру.

Но еще минут через десять шофер снова подает голос: «Ну где тут замысел? Где развитие событий?» Чувствуется, что престижная терминология телеобозрений кинорепертуара усвоена «массой». Однако шофера уже никто не поддержал, и споры кончились. Непросто было этому фильму собрать общее внимание, к тому же видимость и слышимость были неудовлетворительные, а все же...

Как «хорошеют» лица зрителей, когда смотрят стоящий фильм! Вот, пожалуй, самый простой, визуальный признак успеха. Еще недавно лица, выглядевшие то сонными, то угрюмыми, то самодовольными, сейчас добры, приобрели некое общее выражение — они доверчивы и мужественны... Значит, срабатывает фильм Михалкова!

Вот Любшин — Ильин сильно сжал руку Славы, обижающего, по мнению Ильина,

скромно-самоотверженную Тамару. «Если ты при мне обидишь эту женщину, то я семь шкур с тебя спущу и голым в Африку пущу». Мои соседи по «зрительному залу» славно, с волнением улыбнулись. Ильин понравился! Почему? Потому что заступился за обиженного человека! Герой! Да, ничего путного без героя в искусстве не получается, самый древний секрет драматического искусства остается в силе... А когда на экране разыгрывается классическая перипетия: Ильин — Любшин то уезжает от Тамары — Гурченко, то остается с ней, и счастье то убегает от понравившихся зрителям людей, то возвращается к ним, — тут уж равнодушных лиц в «зале» не обнаружишь. И, кажется, живее всех отзывается на эту простую и безотказно действующую сюжетную коллизию требовавший переключить телевизор на футбол шофер-«междугородник», потому что он, как и все его соседи, желает счастья Ильину и Тамаре.

Я давно, хорошо знаю пьесу А. Володина, считаю его художником удивительным и не в первый раз вижу, как щедро он делится со зрителями вот этим желанием счастья людям. Тем, кто на экране, и тем, кто в «зале». Нечто подобное я испытал много лет назад, когда впервые смотрел его «Фабричную девчонку» в ЦТСА, а потом «Пять вечеров» — сначала в «Современнике», затем в постановке Г. Товстоногова, других режиссеров, и вот я снова встречаюсь с героями Володина и им самим как бы впервые. И думаю, что главное в впечатлениях от искусства — не быстрая зрительская «заражаемость» чувствами автора и актеров, а эта вот живучесть чувств, возникающих через много лет...

Плохо, очень плохо работал телевизор в тот вечер, к тому же и дежурная сестра слишком четко исполняла свои обязанности, прервав просмотр ровно в 22.00, когда судьбы Ильина и Тамары еще не определились, а все-таки искусство сработало убедительно и неопровержимо. Долго еще на следующий день и потом, много дней спустя, вспоминали мы эту картину.

Должен честно засвидетельствовать: в один из следующих вечеров та же аудитория в тех же обстоятельствах ничуть не менее увлеченно смотрела «Сердца четырех». Были в этом совсем слабеньком довоенном фильме симпатичные артисты и артистки, и нарядная песенка, и гэги-верняки — рассеянный человек во время свидания садился на свою шляпу, а лошадь кушала букет, принесенный девушке рассеянным человеком... Я с грустью думал, почему же зрители, которые так благородно отзывались на благородный фильм, теперь поглощены фильмом «пустым»? Как найти объяснение обидной всеядности вкусов?.. Но утром ответ на эти проклятые вопросы пришел сам собой: никто, ни один человек не обратился ни на минуту к вчерашним впечатлениям. Смотрели — да, смеялись — да, но никто картину ни разу так и не вспомнил. Вот вам и ответ на грустные вопросы.

К моему удивлению, не так увлеченно, как можно было предположить, и вовсе не «жадно» зрители смотрели «Кинопанораму» — видимо, потому, что вообще не любят отрывки, фрагменты, дробные эпизоды и эпизодики. Зато как дружно собирались на «сериалы»! Я снова вспоминал слова академика Лихачева о старинной, веками проверенной любви к знакомому герою, к долгому погружению в эпическое действие, к приключениям полюбившихся персонажей в обширных пространствах и продолжительном времени. Здесь вступает в действие соучастие в судьбах людей, ставших «своими», сопереживание им при крутых переменах неожиданных обстоятельств.

Итак, каждый вечер нас ожидала своего рода кинопремьера. Не проявляя недовольства или хотя бы нетерпения, смотрели мои соседи и совсем слабенькие, бледненькие фильмы, и эту терпеливость, уверен, следует отнести к недостаткам наших зрительских масс. Да, думал я, энергичнее надо отзываться на плохие фильмы!

Но был и вечер, когда впору было забыть обо всех недостатках такого рода, и действительных, и мнимых.

Показывали «Чапаева». По моим наблюдениям, примерно половина зрителей уже видела картину братьев Васильевых раньше, а половина смотрела ее впервые. По-прежнему ту-

склым было изображение на телеэкране и не очень ясным звук... Рядом со мной сидели молодые ребята, присланные в больницу военкоматом для медицинского обследования, им предстояла срочная служба. Это были, так сказать, первозрители, особенно интересные для наблюдений: как будут они смотреть картину?

...Было что-то от старой, обаятельно-наивной киношки в том, как зал невольно, безотчетно суфлировал Петьке: «В мировом масштабе!». Или Шкурату: «Помер Митька!»

Несмотря на абсолютную увлеченность действием и влюбленность в характеры, зал делал время от времени замечания персонажам, свидетельствующие, что в зале функционирует и аналитическое начало. Так, кто-то из бывалых пехотинцев великой войны заметил по поводу стрельбы Анки из пулемета: «Слишком длинную очередь дала, «максим» не выдержал бы!» Приметил все-таки!

Самые драгоценные зрительские слезы — не от печали, а от гордости за прекрасных людей, за самого себя, словно причастного к ним, — показались на глазах моих соседей, когда комдив так неохотно прощался со своим комиссаром...

...Как смотришь фильм ты сам в двадцатый или сороковой раз? Как сказывается на тебе подмеченный Эйзенштейном закон обогащения восприятия в людских множествах? Ловлю себя на том, что на этот раз меня меньше, чем раньше, захватывают чисто исторические моменты, а на первый план сейчас выступает непрекращающееся единоборство в человеке высокого и низменного, разума и «шкуры», чувства братства и звериного индивидуализма, не сдающего свои позиции и на краю гибели. Снова замечаешь: фильм выстроен свободно, без «железной» спайки эпизодов — именно так, как сегодня мечтают строить свои вещи многие молодые кинематографисты, но каждый эпизод доигран до конца. Энергия, которой заряжен эпизод, не исчерпана, это придает энергию движения фильму как художественному целому — энергию мышления, анализа человеческих отношений в кульминационные моменты истории.

В одной из недавних литературных дискуссий промелькнуло удачное определение: талантливый роман есть метафора своего времени. Да, именно так: и «Анна Каренина», и «Как закалялась сталь» явились краткими образными воплощениями своей поры. И фильмы тоже как бы соревнуются между собой за право стать емкой метафорой своей эпохи. «Чапаев» — тоже емкое обобщение грандиозных по своему значению исторических событий, решительного наступления на главный оплот старого мира — на индивидуализм. Поэтому он и полон значения для зрителей всех поколений...

●

И в заключение... И. С. Тургенев в старости говорил молодой собеседнице относительно читательских вкусов: «Да что я молодежь нынешнюю обвиняю? И мы хороши были! Знаете ли вы, кого мы ставили рядом с Пушкиным? Бенедиктова. Знаете ли вы что-нибудь из Бенедиктова?» [18] Л. Н. Толстому он писал: «...знаете ли вы, что я целовал имя Марлинского на обертке журнала...» [19] В. Кюхельбекер заносит в сибирский дневник: «...Торквато Тассо» Кукольника, лучшая трагедия на русском языке, не исключая и «Годунова» Пушкина...» [20]

По многим поводам возникают в искусстве споры о том, что достойно, что недостойно художника, в чем правда образа, в чем цель творчества. Такова, видимо, природа вещей. Но есть в сфере искусства предмет, о котором спорят всегда и непременно: вкусы. Однако теперь и в парадоксах вкусов если не все, то кое-что проясняется. Надо только постараться увидеть их в движении.

---

[18] Об этом см в книге С. Бонди «О Пушкине». М., 1978, с. 455.
[19] Там же.
[20] Там же.

Точка зрения

Я. Варшавский

Парадоксы личных вкусов

Много ли зрителям надо?

Редакция получила новую сводку посещаемости кинотеатров. И снова некоторые цифры сразу же обращают на себя внимание: несколько новых фильмов не собрали и по миллиону зрителей. А для фильма, с точки зрения его прокатной судьбы, это провал.

Как поступить критику? Прежде всего самому посмотреть эти фильмы и подумать, почему они так очевидно не понравились зрителям. Что и было сделано. Оказалось: просто очень слабые фильмы. Слабые в первую очередь потому, что авторы даже не попытались представить себе своих зрителей. Может быть, они имели в виду взрослых, но с наивно детскими представлениями о жизни и искусстве. А может быть, детей, переставших быть детьми, но не ставших взрослыми. Можно сказать уверенно: авторы думали о чем угодно и о ком угодно, только не о зрителях. Не об успехе у зрителей. Но почему может оказаться на экране фильм, ярко свидетельствующий о таком безразличии? Почему не только отдельные, как говорится, кинематографисты, но и коллективы студий так расплывчато представляют себе людей, для которых работают? Так мало думают об их вкусах?

В сущности, прокат любого фильма — это в некоторых отношениях социологический и эстетический эксперимент. Он помогает понять вкусы миллионов людей. Материал — радующий и огорчающий — накоплен огромный, дело за толкованием успехов и провалов.

Но поддаются ли они толкованию?

Когда мы не умеем что-нибудь объяснить, мы говорим: да это и объяснять не надо — разные вкусы у людей, это естественно! Верно. То, что у зрителей разные вкусы, — хорошо. Но хорошо ли, что даже лучшие фильмы очень многим зрителям не только не нравятся, но представляются халтурой? Прочитайте письма зрителей в редакции газет и журналов, познакомьтесь со зрительскими анкетами. Я прочитал их множество и теперь знаю: нет не обруганного хотя бы частью зрителей киношедевра и нет бесталаннейшей картины, у которой не нашлось бы восторженных поклонников. Это в самом деле так и требует понимания.

Классические искусствоведческие труды объяснили нам, как возникает вкус эпохи, вкус класса. А вот вкус того или другого человека — как он рождается, как изменяется, почему с годами уступает место другому вкусу? Как появляется у зрителя воля к постижению высокого искусства? И почему так велик разброс оценок художественного произведения в одной и той же зрительской среде?

Известно, что «Мистерия-буфф» поначалу очень не понравилась убежденной коммунистке М. Ф. Андреевой, но была горячо поддержана купцом-меценатом А. А. Бахрушиным. Неисчислимы такие неожиданности личных вкусов, и потому кажется, что невозможно обнаружить какие-либо закономерности в этой сфере духовной жизни.

Нет, закономерности и здесь существуют, и вот самая очевидная: развитие вкуса человека непременно начинается с влечения к сказке и непременно в конце концов приводит к жажде реальности, если вкус развивается. Обратного направления не бывает. Точно так же и художественное развитие человечества началось с создания мифа, вело к его наследнице — романтической легенде, а затем к реалистическому отображению действительности. Сразу же отвечу на возражение, которое легко предвидеть: мы любим сказку не только в детстве, но и в зрелые годы. Но ведь любим ее иначе — уже именно как сказку, как творение фольклора или произведение Андерсена или Шварца. Это уже другая, взрослая любовь, с пониманием авторства — а для ребенка автора как бы не существует.

Желая понять вкусы самой широкой массы зрителей и работать для них, Сергей Эйзенштейн открыл очень важное обстоятельство: «В средствах воздействия нас определяет текущая фаза реактивности аудитории — на что она реагирует. Вне этого не может быть искусства воздействия, а тем более максимального воздействия» [1].

Естественна смена фаз реактивности — от мифологической к той, что соответствует искусству Толстого, Чехова, Горького, Маяковского. И сколько же ступеней на этом долгом пути! Образное мышление (как и логическое) не стоит на месте, оно развивается, обогащается, изменяется. От этого в кинозалах такая пестрота вкусов, несовпадение оценок.

В 1873 году Петр Ильич Чайковский выступил в «Русских ведомостях», где он вел раздел рецензий на концерты и оперные спектакли, с исповедью критика — жалобой на вкусы публики и на свою рецензентскую долю. Он писал, что глубоко разочарован в пользе и значении своего «подвизательства на поприще музыкальной критики». Почему так? Ведь гениальный композитор был очень хорошим и справедливым критиком! «Я стал замечать, что сограждане... даже не внимают мне. Так как все, что я говорил, приходилось вразрез с их заветными симпатиями, то они не давали себе труда выслушивать мои увещевания...» [2]

Изложив свои огорчения по поводу отсутствия контактов с читателями, Петр Ильич все же написал очередную статью. Не хотел капитулировать. Последуем его доброму примеру и не будем сердиться на многочисленную кинопублику, если она любит не только то, что любим мы, критики. Но как все-таки найти общий язык со зрителями? В одной из статей, посвященных обсуждаемой проблеме, я читаю: «Ситуация текущего времени, момент развития искусства, отношения художника со своим зрителем сейчас таковы, что жанрово-несущая конструкция развлекательного произведения в качестве необходимого ингредиента, обеспечивающего стабильность, должна включать в себя усложняющий параметр». Чайковский писал намного проще и, главное, яснее, и все-таки ему не внимали...

●

...Да так ли, в конце концов, все это важно — кому-то хороший фильм не понравился, кто-то от плохого в восторге, ну и что? У любого фильма раньше или позже складывается репутация, какую он заслуживает. Однако здесь речь не столько о фильмах, сколько о зрителях. Фильм своей судьбы дождется — но вот зрителю не всегда достается то, чего он заслуживает, — подлинное богатство искусства. Всеобщее владение подлинными ценностями искусства — вот о чем надо беспокоиться. Слишком часто эти ценности остаются невостребованными из-за парадоксов требований зрителей.

И вот что любопытно. Если материальных ценностей тебе досталось несправедливо мало, ты с этим мириться не хочешь, но если ты сам себя лишил ценностей духовных, то можешь этого и не заметить. И даже — вполне возможно — останешься доволен своим вкусом.

О многом говорит судьба четырех картин драматурга Александра Миндадзе и режиссера Вадима Абдрашитова — у каждой свой особенный лейтмотив, но есть и общие черты: страстность конфликтов, выхваченных из реальной действительности, энергия действия, происходящего в знакомых всем нам обстоятельствах. Эти художники — и не они одни — озабочены силой крепко сидящего в человеке себялюбия, они ставят фильмы подчеркнуто ненарядные, прозаические, рассчитывая увлечь зрителей лишь честностью анализа реальности наших дней. Последний фильм Миндадзе и Абдрашитова «Остановился поезд» был показан в «России», на премьерном экране Москвы. Он шел здесь не день, не два — несколько недель. Проходя по Пушкинской площади, я каждый раз радовался тому, что фильм все еще «работает», как говорят прокатчики. Как хорошо, думал я, что фильм, предполагающий в зрителях желание и умение анализировать общественные явления, стал шлягером проката!

Но я ошибался. Не стал! Из статьи Л. Донец в журнале «Искусство кино», обстоятельной, чрезвычайно полезной статьи, я узнал, что зри-

---

[1] Сб. «Броненосец «Потемкин». М., 1969, с. 291—292.

[2] Чайковский П. И. Литературно-критические статьи. М., 1953, с. 157.

тельный зал «России» заполнялся на сеансах «Остановился поезд» на 10—20 процентов[3].

Администрацию кинотеатра в этом случае обвинить решительно не в чем. Сама по себе демонстрация фильма на экране «России» есть реклама. Администрация проявила добрую волю, терпение, даже коммерческий риск, не снимая картину так долго при плохих сборах.

Не дали приличных сборов и сеансы «Поезда» в «Баку», «Балтике», «Минске», «Полярном», «Украине»... Торжествовали «Пираты XX века», ушла вперед по сборам «Душа», а картина, которой по праву гордились товарищи по искусству, шла при полупустых залах.

Мы потом вернемся к этому грустному, но, увы, характерному факту, чтобы разобраться в нем, но вот еще один любопытный штрих кинематографической жизни. В апреле 1983 года Инна Михайловна Чурикова рассказала в телевизионной «Кинопанораме», что время от времени получает письма зрителей, советующих ей... переменить профессию. Незадолго до этой телепередачи в кинотеатре Повторного фильма снова показывали «В огне брода нет». Я снова посмотрел замечательную картину Г. Панфилова, испытал те же эмоции, что и двадцать лет назад, когда в Ленинграде, на Невском, в неуютном и неудобном «Титане» в дни Всесоюзного фестиваля впервые увидел этот фильм. Я снова был потрясен, но на этот раз как-то иначе: эмоции мои были, если воспользоваться выражением психолога Л. С. Выготского, более умные, свободные от взбудораженности первых впечатлений. Актриса сыграла талантливого человека — художника Революции. Многим ли дано такое?

Откровением стала и сыгранная Чуриковой Жанна д'Арк в «Начале». А теперь — Васса. Чуриковой досталась редчайшая доля в искусстве — способность играть роли выдающихся личностей. Попробуйте-ка поищите актрис на такие роли! У Чуриковой множество самых искренних поклонников ее таланта. Так что же означает совет некоего зрителя или зрителей актрисе «переменить профессию»? Дело в том, что у них другое представление о ценностях в искусстве, об эталонах женственности, о красоте. Именно так — они мыслят эталонами. А это определенный момент в художественном развитии человека, определенная «фаза реактивности». Чем сердиться на таких зрителей, давайте попытаемся понять: почему для многих зрителей так важен привычный эталон?

О том, как постоянно сталкиваются в зрительных залах вкусы на удивление противоречивые и притом выраженные страстно, категорично, даже агрессивно, беспощадно, дают представление некоторые цифры. В 1982 году читатели журнала «Советский экран» назвали лучшими такие фильмы минувшего года: «Вам и не снилось...», «О спорт, ты — мир!», дилогию С. Герасимова о Петре I, «Тегеран-43», «Однажды двадцать лет спустя»[4]. Хороший список! В нем мы находим и драматичную киноповесть И. Фрэза о молодежи, и документальную репортажную картину Ю. Озерова о человеке в спортивных испытаниях, и другие разножанровые интересные ленты. Но цифры говорят и о другом: отличную картину И. Фрэза один процент зрителей назвал неудачной, еще четыре — посредственной. Порадуемся тому, что остальные 95 процентов зрителей дали ей высокие, справедливые оценки, но ведь и 5 процентов — это совершенно реальные сотни тысяч человек.

Так бывает каждый год со всеми лучшими картинами — в этом нас убеждают анкеты зрителей.

Конечно, Илья Фрэз не потеряет самообладание, и Инна Чурикова не переменит профессию, в которой проявляет такую творческую силу. Но как восполнить потери в зрительных залах? Зритель, отвергнувший хороший реалистический фильм и даже пишущий письмо по этому поводу в редакцию газеты, наверняка представляет себе, хотя бы и смутно, произведение, построенное по «его» эстетическим законам. Каким именно?

К истории вкусов

Непрост бывает путь художника к реализму, но и зритель не сразу становится реалистом. Мы

---

[3] См.: Донец Л. В поисках адресата. — «Искусство кино», 1983, № 4.

[4] См. «Советский экран», 1982, № 10.

не помним, каким было наше образное мышление в детстве, подобно тому как днем забываем ночное сновидение. Припомнить свое детское образное мышление — значит увидеть, какими парадоксальными путями приближаемся мы к реализму.

«Во всякой сказке есть элементы действительности: если бы вы детям преподнесли сказку, где петух и кошка не разговаривают на человеческом языке, они не стали бы ею интересоваться»[5]. Таково наблюдение В. И. Ленина. В какой-то момент развития интеллекта ненатуральное, но образное может открыть путь к истинному.

Любопытно в этом отношении свидетельство крупного представителя точных наук, выдающегося физика С. И. Вавилова о развитии его вкусовых пристрастий: «Раскапывая сейчас свою память, ясно вижу, что с ранних лет меня тянула романтика». Вот перечень романтических образов, оставивших след в сознании физика: «Сначала черти на иконах, потом сказки Афанасьева, с бесконечными вариациями на тему Вия, потом жуткая чертовщина польских сказок, это осталось на всю жизнь. И до сих пор тянут Гофман, немецкие романтики и романтика русских сказок. Смысла этого до сих пор не понял, но думаю, что смысл имеется»[6]. Конечно! Смысл романтического образа-эмблемы в том, чтобы лаконично, «знаково» выразить идеал художника. Идеал, формирующийся из поколения в поколение, из столетия в столетие и прочитываемый без погружения в противоречия характера, сближающий современника с предками и потомками. Надежный и общедоступный коммуникатор.

Усвоение образца, нормы, идеала, эталона в искусстве предваряет в истории развития личности аналитическое отношение к действительности — так школа предшествует взрослой сознательной деятельности. Вкус к сказочному, романтическому образу у большинства читателей-зрителей складывается раньше, чем вкус к суровой реальности, к ее противоречиям, то есть к истине.

Став взрослым во всех отношениях, ты можешь посмеиваться над однозначными романтическими представлениями юности, а все-таки они остаются с тобой, сопровождают тебя в трудных странствиях по магистралям и закоулкам реальной жизни. И тебя уже не запугают черти разного рода и племени и не обманут те, кто выглядит ангелами. Ты тем более готов к испытаниям любого свойства, чем больше верил волшебной сказке: она научила тебя радоваться петуху, разговаривающему по-человечески, поверить в него, как верит доверчивый юный зритель необыкновенным экранным приключениям «Неуловимых мстителей» или героев «Достояния республики». Может быть, и даже наверняка именно полнота и сила детских эстетических переживаний способствуют полноценному развитию «взрослых» аналитических способностей.

Но нужно, обязательно нужно взрослеть! Нельзя навсегда оставаться ребенком, даже очаровательным!

Драматург постигает фазы развития своего искусства в далеком прошлом, в творчестве Софокла, Шекспира, — почему бы и зрителю не заинтересоваться историей восприятия художественного образа? В ней мы найдем элементы (или, если хотите, ингредиенты) не написанной еще истории развития образного мышления человека и человечества.

«Индивидуальные впечатления от литературного произведения не предусмотрены». Это утверждает замечательный ученый Д. С. Лихачев о читателе русского Средневековья[7]. А ведь странно, не так ли? Не обобщающие умозаключения, но даже первичные личные впечатления от художественного произведения в расчеты писателя той поры, по мнению ученого, не входят! Автор в ту пору рассчитывает на впечатления преемственные, переходящие уже как бы готовыми от поколения к поколению, от читательской массы к читателю-индивидууму. Парадоксально? Но идеалу, вырабатываемому поколениями писателей для поколений читателей, идеалу-норме стереотип впечатлений и соответствует. Впечатлению же индивидуально неповто-

---

[5] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 36, с. 19.
[6] Сб. «Сергей Иванович Вавилов. Очерки и воспоминания». М., 1979, с. 86.
[7] Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979, с. 93.

римому, у каждого читателя и зрителя особенному мы, люди другой поры и другой фазы реактивности, встречающиеся с другим искусством, только учимся. Учимся не всегда усердно и не всегда успешно и вовсе не у одних учителей. Не в одном классе. И не в короткий срок. Для того чтобы найти в искусстве, скажем, в пьесе Чехова о Платонове, именно тебе особенно близкое и дорогое, требуется высокоразвитый индивидуальный вкус и непременно — свобода от стереотипа, «знака», кумира. К такому роду восприятия приходят, если эстетическое развитие личности движется живо, как естественный, органический процесс. Но никто с него не начинает. Всему свой час.

Впрочем, бывают все же такие редкости, исключительные случаи, и они помогают уловить закономерность. Вот одна из редкостей. Дневник четырнадцатилетнего Александра Твардовского позволяет увидеть, как парадоксально рано сложился его литературный вкус. Он сложился в том возрасте, когда большинство подростков признает своим кумиром героя романтических приключений. Будущий автор «Страны Муравии» и «Василия Теркина» пишет в годы отрочества: «У Мефодьки есть книга приключенческих рассказов. Хочу взять, а с другой стороны, думаю: не нужно. Все эти страхи, вся эта дребедень, против которой я не надеюсь удержаться, вскружит мне голову, замутит ту спокойную, своеобразную поэзию чувств: хаты, амбары, поля, гумна... Деревенское затишье... Я знаю, что мне нужно читать: Касаткина, Подъячева, Горького, Неверова и других крестьянских писателей. У них я найду неисчерпаемый источник любви к серым крышам»[8]. Юный поэт тоже знал власть тех «страхов» и той «дребедени», которая так хорошо запомнилась, скажем, С. И. Вавилову, он активно вырабатывал свой, другой вкус — в отличие от Мефодьки. И, как мы хорошо знаем, выработал.

Но вернемся к вкусам-стереотипам. Академик Лихачев утверждает, что литература и искусство Средневековья не считали стереотип недостатком. Стереотип не был признаком бездарности автора и художественной слабости его произведения. Искусство ориентировалось на знакомое, то есть на знак красоты, мужества, добра.

Стереотип помогал безошибочно найти в произведениях литературы и искусства самый важный для общества, для автора, для читателя-зрителя лейтмотив и мораль. С тех пор многое во взаимоотношениях художника и зрителя изменилось. В «Братьях Карамазовых», шедевре аналитического искусства, отвергающем стереотипы всех видов и родов, прокурор и адвокат судят о Мите противоположно. С кем автор? С кем желает он сблизить читателя? И с тем, и с другим. Он побуждает тебя видеть сложные противоречия жизни, уберегает от стандартных оценок поступков, характеров людей. С тобой остается не «прокурорство» и не «адвокатство», а высокое наслаждение от расширения вчерашних знаний и убеждений, от сознания того, что ты становишься более проницательным человеком.

Не сравниваю шедевр Достоевского даже с лучшими фильмами наших дней, но хочу сказать, что талантливые художники — Любшин и Михалков в «Пяти вечерах», Ульянов и Райзман в «Частной жизни», Данелия и Володин в «Осеннем марафоне», Панфилов и Чурикова в «Вассе», Гельман и Лиознова в «Мы, нижеподписавшиеся...» — побуждают и меня, зрителя, к активности мышления, к постижению жизни в ее движении. Такое искусство требует от зрителя не потребления красоты в готовом виде, а ее созидания и ее победы.

Постепенно изменяются привычные тяготения читателя и зрителя, но в чем-то давние, наследуемые черты сохраняются. Не сразу, не полностью, не у всех зрителей старое легко сочетается с новым. Все дело в постепенном расширении круга ценностей. Есть и сегодня зрители, чувствующие себя обманутыми, словно на рынке, если им не достались знакомые источники удовольствия — красота актера и актрисы, удовлетворение от наказания злодейства.

В. Черных и В. Меньшов («Москва слезам не верит»), А. Митта («Экипаж» и «Сказка странствий»), Б. Дуров («Пираты XX века») поделились на страницах печати профессиональными

---

[8] «Литературное наследство», т. 93. М., 1983, с. 297.

соображениями о том, как обращение к мотивам Золушки, сказки о драконе, предания о богатырях помогает собрать рекордное число зрителей. Их опыт в самом деле поучителен, откровенность делает им честь, забота об успехах кинопроизводства характеризует их с лучшей стороны. Но, пожав им руки, скажем все-таки, что внедрение в фильмы приемов сказки, поэтики мелодрамы — вполне возможный, хотя отнюдь не универсальный путь развития социалистического киноискусства, избравшего законом для себя участие в реальном пересоздании реальной жизни.

Не надо иронически относиться к желанию того или иного зрителя найти в фильме норму поведения. Как-то зрители, приглашенные на телевизионный диспут о фильмах, упрекнули Олега Табакова в том, что он и его партнеры не дали в одном фильме вывод-мораль о добре и зле. «Но мы вовсе не собирались преподносить с экрана пример для подражания! — искренне возражал Табаков. — Мы искали и ищем правду реальных характеров наших современников». Нетрудно понять О. Табакова, его позицию. Но и ожидание, даже требование примера для подражания надо понять. Надо увидеть место этого требования в нравственной программе общества.

Хочу в связи с этим обратить внимание кинематографистов еще на одно литературоведческое исследование.

Более ста лет русские ученые вслед за В. В. Стасовым изучают происхождение былинных сюжетов и обнаруживают исторические факты, послужившие для былин первоисточниками. Сопоставление исторических фактов с былинными сюжетами позволяет уловить устойчивые закономерности народного поэтического творчества: оно воспевает действительные события истории и в то же время свободно интерпретирует их. Ограничусь единственным примером: трансформациями сюжетов былин о славном полководце XVII века Михаиле Скопине-Шуйском. Факты летописи таковы: этот талантливый и мужественный полководец разгромил войска «тушинского вора», блокировавшие Москву. По этому случаю полководец был приглашен царем Василием Шуйским в столицу, на пир в его честь. На пиру дочь Малюты Скуратова, невестка Василия, по приказанию царя подносит Скопину чару отравленного вина. Скопин пьет его и погибает. Что происходит в былинах? Прежде всего авторы былин дают действиям Михаила Скопина свое нравственное толкование: Скопин в былинах является на пир вопреки опасениям товарищей по оружию; он является, зная, что царь подозревает его в намерении захватить престол. Скопин рискует жизнью, чтобы не дать повода для подозрений, не позволить разгореться междоусобице. Для страны, измученной Смутным временем, это высоконравственный поступок, достойный героя. «Нравственный подвиг был для народа не менее важен, чем подвиг воинский», — замечает по этому поводу исследователь фольклора С. Н. Азбелев [9]. Антигерои — царь Василий и его брат Дмитрий, его жена Христина — действуют в былинах по мотивам сугубо эгоистическим.

И вот парадоксы поэтического сознания: ратный подвиг огромного множества людей — большого войска, снявшего осаду Москвы, — сведен в былине к действию героя; в одной из былин Михаил Скопин один, словно сверхгерой, очищает своим мечом Москву от врага «за три часа и три четверти». Это характерно для фольклорного сюжета: герою приписываются способности, намного превышающие человеческие, будь то физическая сила, проницательность ума или любое другое положительное свойство.

И вот что характерно: герой наделен одной определяющей чертой. Другие, пусть правдивые, но противоречивые черты, столь желанные для художника-аналитика, приглушаются или вовсе отбрасываются. Хроника действительных событий Смутного времени постепенно, от былины к былине, уступает место условно-поэтическому времени, и Михаил Скопин, человек XVI—XVII веков, становится в фольклоре богатырем далекого прошлого — Киевской Руси. А в одном из вариантов былины Михаил Скопин воскресает после отравления, словно герой мифа. И это закономерно: для автора и для

---

[9] Азбелев С. Историзм былин и специфика фольклора. Л., 1982, с. 66.

слушателя былины бессмертие героя есть образ-символ его высшей правоты, знак торжества справедливости. Здесь правда образа не в пересказе летописи, а в олицетворении философской сути жизненного явления. Былина награждает бессмертием того, кто его заслуживает.

Кинематографистов не удивят строки Д. С. Лихачева о том, что после премьеры «Чапаева» ленинградские подростки — среди них был и будущий академик — упрямо, по многу раз ходили смотреть восхитивший их фильм «в надежде, что в каком-нибудь из сеансов Чапаев все же выплывет и не утонет»[10]. Образное мышление подростка в чем-то совпадает с поэтикой былин Средневековья. А они признают образ-знак. Могу добавить, что сравнительно недавно «Ленфильм» получил письмо от почтенного возраста зрителя, пожелавшего во что бы то ни стало видеть Чапаева победителем, — он советовал студии отказаться от трагического финала картины. Такие письма «Ленфильм» получал пачками, когда картина вышла на экран — полвека назад. Известно, что братья Васильевы, предвидя упреки в трагедийности финала, сняли другой, мажорный заключительный эпизод: Петька и Анка наслаждались дачной идиллией, вспоминая Василия Ивановича. Разумеется, такой финал выглядел пошло, и Васильевы от него сами же отказались[11].

В истории кинематографа, еще такой короткой, улавливаются все фазы реактивности, характерные для старых и новых художественных вкусов. Первые приключенческие киносериалы о сверхсильных, сверхнаходчивых, сверхрешительных героях отвечали «начальным» вкусам зрительских масс.

Кандидат философских наук В. Жариков (Одесса) видит секрет могучего воздействия старых и новых приключенческих фильмов на миллионы зрителей в том, что этот жанр наследует поэтику мифа и сказа. Приключенческий фильм, писал он в «Советском экране», покоряет огромные массы зрителей тем, что живет по прекрасным законам героической легенды, сказки, где непременно торжествуют добро и справедливость.

[10] Лихачев Д. С. Цит. соч., с. 237.
[11] См. об этом в моей книге «Успех». М. 1974.

Определенность целей, остроту интриги, динамичность действия — все это приключенческий фильм в различных дозах берет у мифа, полагает философ. Интересно, что он служит приключенческому жанру не только как теоретик, но и как мужественный практик-каскадер. Редкое, но симпатичное сочетание! Жариков считает, что дистанцию между повседневностью и сказкой помогает преодолеть кинотрюк. Верно! Только бы эти фильмы делались талантливо и по-своему предваряли следующую ступень развития вкуса зрителя!

Древние, изначальные поэтические формы проникают в наше эстетическое сознание вместе с детской игрой, первыми художественными впечатлениями. Очень может быть, что создатели «Белого солнца пустыни», так же как авторы романтически-приключенческого «Достояния республики» или завоевавшего широкое признание грузинского телесериала «Берега», и не искали для себя первичный посыл в былине о богатыре, а все же кровная связь этих фильмов с былиной сказывается. Недаром фильм грузинских кинематографистов, где главного героя — Дата Туташхиа сыграл Отар Мегвинетухуцеси, воплотивший замысел писателя Чабуа Амирэджиби о рыцаре справедливости, был с воодушевлением воспринят и взрослыми зрителями, и детьми. Как сообщалось в печати, ребята во дворах Тбилиси увлеченно играют в этого романтического киногероя. Романтическая идеализация обладает огромной, можно сказать, наследственной жизненной силой, у нее могучие корни в прошлом и отрадные перспективы в будущем — только бы не стала она монополией ремесленников, заучивших простейшие рецепты изготовления успеха в прокате.

В. Мотыль с грустью вспоминал, как кто-то из испытанных знатоков приключенческого жанра наставлял его на съемках «Белого солнца пустыни»: надо, чтобы герои стреляли с удовольствием и чтобы убитых не было жалко. Именно по таким признакам можно через пять минут после начала сеанса узнать гангстерский киношлягер. Такие рецепты могут только повредить советскому фильму. И, увы, часто так и бывает, особенно в последние годы.

Цитирую рецензию В. Ишимова на фильм

Б. Дурова «Пираты XX века»: «Кровь в ней (в картине. — *Я. В.*), думаю, льется слишком красиво и легко! А убийства так эффектны и опять же красивы, что надо, нельзя не спросить себя: «А нравственно ли преподносить юным зрителям, завороженно впивающимся в экран, такие вот острые ощущения?..» Если герой, самый положительный из положительных, идет на убийство, какими бы сверхсправедливыми причинами это насилие ни диктуется, л ю б о в а т ь с я самим актом убийства по меньшей мере недальновидно. Такое не в традициях нашего искусства и нашего мировоззрения тоже» [12].

Режиссер Б. Дуров пишет в «Советском экране»: «Наш фильм стал, как известно, рекордсменом проката. Его посмотрело более ста миллионов зрителей, в основном молодежь. Чем объяснить такой успех?.. Убежден: немалую роль — помимо остроты интриги, необычности сюжетных коллизий и иных компонентов формы — здесь сыграл тип главного героя фильма. Я не говорю — образ, не говорю — характер. Говорю — тип героя. Исходя из конкретного замысла, мы намеренно сузили поле проявления характера героя одной и притом необычной ситуацией. Важно было обозначить, так сказать, общий контур образа, его типологические приметы. И это, кстати, в немалой степени соответствует законам избранного жанра» [13]. Написано точно. Именно так: не образ, не характер с обязательным в этом случае развитием, широтой, сложностью, а контур. Типологическая примета: умение стрелять, наносить удар быстрее и точнее, чем противник. Б. Дуров действовал так же обдуманно, со знанием секретов жанра, как авторы других наших прокатных боевиков — приключенческих, мелодраматических, сказочно-романтических. Беда в другом: он не избежал привкуса «суперменства» в образе главного героя, что удалось в полной мере — тоже благодаря ясному пониманию цели и средств — авторам и исполнителям «Белого солнца пустыни».

Не станем спорить об одном — о необходимости успеха в самых больших зрительных залах. Да, кассовый успех, именно кассовый. Это ведь нелепо: мы, критики, говорим, пишем, спорим об одних фильмах, зрители — о других, о тех, которые не вызвали интереса профессионалов, не порадовали и не огорчили товарищей по искусству. В том, другом киномире — свои фавориты, радости и огорчения, своя шкала популярности...

Но вот, наконец, этот «другой» киномир привлек внимание критиков, теоретиков, киноведов. К. Разлогов («ИК», 1984, № 1) выступил за реабилитацию самого понятия «развлекательный фильм». Давно пора! Правда, термин, на мой взгляд, нехорош, и вот почему. Если вы какие-то фильмы хотите назвать развлекательными, то как вы назовете другие? Все, решительно все фильмы должны развлекать. И веселые комедии, и захватывающие приключения, и философские драмы. Хороших неразвлекательных фильмов не бывает, вернее, не может быть. Все мы идем в кинотеатр развлечься. Другое дело, с чем мы из кинотеатра выходим. Один зритель — отдохнувшим от проблем, другой — потрясенный впервые открывшимися перед ним проблемами. А фильм, возможно, они смотрели один и тот же. Не исключено, что это был «Гамлет».

Право, не надо называть какие-то жанры развлекательными хотя бы потому, что другим жанрам вы тем самым разрешаете быть скучными. Нет и не может быть искусства, не приносящего радость, — различие в том, какими средствами радость добыта.

И, кстати, едва ли есть смысл говорить сегодня о «чистых жанрах» — их нет и, вероятно, никогда не было. Никогда не существовало «чистой» комедии положений и «чистой» комедии характеров, о них можно узнать только из устаревших учебников. Все без исключения талантливые произведения представляют собой взаимопроникновение и взаимоотрицание жанров. Грустная комедия не прихоть, не изобретение того или иного комедиографа, а жизненная необходимость, явление времени. Потому и возникает она повсеместно, в творчестве совсем разных художников. Из эксцентрических комедий Чаплина выросли его же философские тра-

---

[12] И ш и м о в В. После успеха. — «Искусство кино», 1981, № 7, с. 81.
[13] «Советский экран», 1983, № 18.

гикомедии. Что было бы, если бы Чаплин, послушавшись кого-нибудь, стал бы заботиться о «чистоте жанра»? Очень талантлив Л. Гайдай — великолепный «эксцентрик». Но не кажется ли вам, что его судьба сложилась бы интереснее, если бы он все решительнее соединял эксцентриаду с другими формами и мотивами, далекими от привычно-эксцентрической комедийности?

И его, гайдаевский, зритель вслед за ним шел бы от эксцентрики «Необычайного кросса» и «Кавказской пленницы» к какой-то другой, не менее веселой, но более неожиданной, что ли, комедийности.

Если духовная жизнь зрителя не стоит на месте, его художественные вкусы меняются. Попробуйте проследить, какие именно группы зрителей предпочитают те или другие фильмы, и вы обнаружите: чем более значителен жизненный, духовный, эстетический опыт зрителей, тем больше занимают их фильмы, проникающие в реальность, помогающие постичь людей, живущих рядом, — знакомых незнакомцев.

Разумеется, безупречно точных математических соотношений между возрастом зрителя, его жизненным опытом и репертуарным вкусом не выстроишь. Закономерность в такой далекой от точных наук сфере можно считать предпочтение той или другой группы фильмов из числа предлагаемых репертуаром, то есть тяготение к тем или другим образным структурам. Тут и находишь своего рода лоции, помогающие сориентироваться в море вкусов. В нем, что ни говори, существуют постоянные течения.

Ускорители и замедлитель

Любовь к сказке, романтической легенде заслуживает такого же понимания и уважения, как и преклонение перед реализмом Толстого и Чехова. Но вот в чем проблема... Режиссеры-дебютанты Лев Кулиджанов и Яков Сегель показали в 1956 году свой фильм «Это начиналось так» целинникам — прототипам героев картины. Ждали доброго понимания. И вдруг услышали на обсуждении фильма, что жизнь целинников можно было бы показать и «побогаче». То есть покрасивее. Авторы, разумеется, удивились, призвали зрителей вспомнить о тех строгих, почти аскетических условиях, в которых они-то — первоцелинники — и жили. «Ну, то в жизни, а то в кино», — возразили зрители.

К такому неожиданному заявлению режиссеры-дебютанты не были готовы. Их, как говорится, в институте этому не учили. А надо бы учить.

Романтическая идеализация не выдумка человека с малоразвитым художественным вкусом, а одна из стадий эстетического развития. История идеализации в фольклоре образа реального человека — Михаила Скопина — для того нами и была рассказана, чтобы напомнить: в мире искусств существуют различные системы образного мышления. Строгое следование правде жизни — закон для Льва Толстого и его читателя — убило бы такую прекрасную поэтическую структуру, как былина. А ведь былина по-своему готовит взрослеющего человека к восприятию строгой прозы Толстого. В природе искусства — как и в живой природе — все взаимосвязано, взаимозависимо. В свое время педологи объявили войну сказке, подвергли преследованиям «Муху-цокотуху» и вообще требовали, чтобы сказка была строго реалистичной, чтобы петух изъяснялся по-петушиному, а не по-человечески. От этого пострадала не только сказка в те годы — потерпела ущерб и реалистическая проза. Природе образного мышления необходимо понимание, бережное отношение ко всем его формам.

Зрителя-новичка, скажем, односельчанина Твардовского Мефодьку, влечет поначалу все яркое, красивое, необычное, эффектное. Если развитие его вкуса идет нормально, он постепенно начинает ценить превыше всего художественное. Приходит другой «возраст вкуса».

Художественность — это не качество выделки, не сорт произведения, не его «приятность». Это тяжкими трудами, а то и мучениями дающаяся мастеру кристаллизация образа, исключающая упрощение, риторику, фальшь, стереотип, еще недавно привычный. Художественность дается не только талантом,

но и непреклонностью совести, отвержением компромисса. Наконец, художественность — это истинная современность искусства.

Что же содействует движению к ней, изменяет, обогащает вкусы?

Вот хрестоматийные эпизоды из истории развития вкусов. Молодой Шаляпин, привыкший к тому, что в Мариинском театре актеры, исполнявшие роль Сусанина в опере М. Глинки, выходили на сцену в бархатных кафтанах и красных сапожках, поначалу не желал, как требовал режиссер, надеть сермягу и лапти. Он, конечно же, знал, что в самом-то деле Сусанин воевал в сермяге, но срабатывала привычка. Полагалось, что в опере все должно быть «побогаче» — пышнее, чем в жизни. «То в жизни, а то в опере». Но Шаляпину повезло: рядом был человек огромного художественного дарования — Савва Мамонтов. Ведь это он открыл для большого искусства не только Шаляпина, но и Константина Сергеевича Алексеева.

И Шаляпин под наставничеством Мамонтова сделал шаг от эпигонского романтизма к небывалой на оперной сцене жизненной правде. Вероятно, он и сам, без наставника, стал бы в конце концов выразителем реалистических вкусов в музыкальном театре, но режиссер ускорил его движение в этом направлении.

Любопытное изменение вкусов произошло у читающей публики в 30-х годах прошлого века. Тогда Пушкин от романтических сюжетов Кавказа и Крыма обратился к прозе России, к исследованию жизни и нравов своих земляков. Интерес публики к творчеству Пушкина был, как известно, на какое-то время утрачен. Гоголь был поражен тем, что даже Пушкин может потерять читателей, уйдя от романтики к картинам «обыкновенной» жизни. Он выступил со строгим упреком читателям: «Никто не станет спорить, что дикий горец в своем воинственном костюме, вольный, как воля, сам себе и судия и господин, гораздо ярче какого-нибудь заседателя, и, несмотря на то, что он зарезал своего врага, притаясь в ущелье, или выжег целую деревню, однако же он более поражает, сильнее возбуждает в нас участие, нежели наш судья в истертом фраке, запачканном табаком, который невинным образом, посредством справок и выправок, пустил по миру множество всякого рода крепостных и свободных душ» [14].

Гоголь, сам в совершенстве владевший кистью романтического художника и тем не менее писавший о заседателях в истертых фраках, обратил внимание публики на инертность ее вкусов, на равнодушие к поэзии обыкновенной жизни...

Может быть, и сегодня персонажи, пейзажи, сюжеты иных импортируемых киномелодрам заслоняют для части зрителей скромную, но подлинную поэзию «серых крыш». Не потому ли прошли почти незамеченными такие интересные, достойные зрительской любви картины, как «Вдовы» С. Микаэляна, или «Родник» А. Сиренко, или «Человек, которому везло» К. Ершова, или «Мы смерти смотрели в лицо» Н. Бирмана? Хорошо ли сложилась судьба картины Г. Лаврова и С. Любшина «Позови меня в даль светлую» — картины, лишенной заманчивых эффектов, но достойной благодарности зрителей? Это ведь очень значительная история чистой и цельной женской души, отвергающей капитуляцию перед мещанином. Нашли ли свою аудиторию умные и драматичные фильмы Сергея Соловьева «Спасатель» и «Наследница по прямой», также отвергающие компромисс с мещанином? Соловьев программно, убежденно противопоставляет полуреальности-полусказке трезвую правду сознания, вступившего в пору взрослости... Значительные фильмы! Они остались где-то на полпути к зрителю — может быть, я ошибаюсь, но мне кажется, что зрители оценили их недостаточно.

Но приведем другой пример, внушающий оптимизм. Фильм того же Сергея Микаэляна «Влюблен по собственному желанию» рискованно балансирует на грани комедии и драмы. Он не так прост, каким представляется на первый взгляд. Встретились бесшабашный парень и несколько смешная в своем пристрастии к азбучным истинам девица. Представим себе на минуту, в какой опасности может оказаться Вера (Е. Глушенко) с ее наивным дог-

[14] Гоголь Н. В. Собр. соч. в 6-ти т., т. 6. М., 1959, с. 36.

матизмом, прямолинейностью, склонностью учить и наставлять, оказавшись во власти этого парня. Не разрушая комедийную атмосферу фильма, умная актриса превосходно играет драму, вернее, возможность несостоявшейся, к счастью, драмы. Микаэлян сумел заставить смотреть этот очень тонкий фильм о торжестве человечности «тотального зрителя», честь ему за это и хвала. Зрители как-то особенно хорошо, я бы сказал, по-умному смеются на его картине, все больше, все лучше понимая и героя, и героиню. По законам комедии, разрешающей определенный «допуск» по сравнению с вероятностями жизни, авторы фильма выстраивают оптимальный вариант их судеб: в финале картины герои научились любить друг друга. И вот что главное: вы явственно видите за героем и героиней умных и добрых авторов, незаметно прививающих и зрителю умение понимать. Авторы фильма не только развлекли зрителей, но и предварили понимание каких-то других, может быть, более сложных фильмов.

Понять эту картину неполно — только как комедию или только как драму — значит понять ее неверно. Один зритель может и не понять все тонкости фильма — даже хорошего фильма! — но вот зрительный зал целиком подсказывает, «суфлирует» понимание подробностей. «Если я — одна стотысячная зрительного зала, я восприму лучше, чем одна десятитысячная», — говорил С. Эйзенштейн[15]. Кто-то из соседей по зрительному залу засмеялся в ту секунду, когда ты ничего смешного на экране не приметил, кто-то рядом с тобой стал вслушиваться в диалог на экране более сосредоточенно, чем ты, — и фильм стал для тебя интереснее.

Существует устойчивое заблуждение относительно различий между залом театральным и кинозалом. Г. А. Товстоногов писал, что в театре зритель не только присутствует при акте творчества, но и сам некоторым образом принимает участие в нем. Поэтому нет двух абсолютно одинаковых спектаклей, как нет совершенно одинаковых зрителей в театре сегодня и завтра. Другое дело, полагает он, в кино — здесь зритель не соучастник действия, а лишь свидетель происходящего. Но ведь это не так: и в кинотеатре зрители каждый раз другие, с преобладанием той или другой «фазы реактивности». С бесконечным разнообразием темпераментов, способов выражать свое отношение к произведению искусства. И это воздействует очень явственно. Вы спросите: на кого же? На фильм? Да, на фильм, хоть он и зафиксирован на пленке! Ведь фильм — это не железные коробки с пленкой, а общественное и эстетическое событие, в котором — на каждом сеансе — участвуют сотни людей, каждый раз других. Поведение зрителей в кинозале незримо меняет интонацию и даже самый смысл того или другого эпизода и фильма в целом: трагедия может превратиться и нередко превращается в комедию, в комедии может обнаружиться драма. Так же, как не бывает двух одинаковых спектаклей в театре, не существует и двух одинаковых киносеансов. Один сеанс делает авторов и зрителей счастливыми, другой может поссорить их.

Зрительный зал бывает ускорителем развития вкусов. Бывает, но далеко не всегда.

В уже упомянутой статье Л. Донец рассказано, как фильм А. Миндадзе и В. Абдрашитова был воспринят на одном из сеансов: аудитория тонко поняла нравственную проблематику фильма, обсуждение картины после сеанса показало, что реакция на увиденное на экране отличалась поразительной чуткостью. Правда, к организации этого сеанса-диспута приложили руку люди, поставившие себе целью повлиять на судьбу умного, благородного фильма. Результат оказался воодушевляющим, а работа по подготовке сеанса была не так уж сложна. Некоторые меры, конечно же, понадобились, но, во всяком случае, не такие изощренные, какие некогда применил Немирович-Данченко при подготовке премьеры «Чайки»: «На первое представление я, как в суде присяжных, делал «отвод», старался, чтоб публика состояла из лиц, умеющих оценить красоту правды на сцене»[16]. Кинематографиче-

---

[15] См.: Юзовский Ю. О театре и драме. — Собр. соч. в 2-х т., т. 1. М., 1982, с. 354.

[16] Немирович-Данченко В. И. Избр. письма в 2-х т., т. 1. М., 1979, с. 161.

скую премьеру на таких «отводах» не построишь, тем не менее всякий раз не мешало бы хорошенько продумать, где, в каком кинотеатре, в какой аудитории лучше всего впервые показывать непростой по содержанию и художественно значительный фильм.

Скажем, такой, как «Пацаны» Динары Асановой. Кому-то он может показаться остросюжетным, а кому-то и бессюжетным, все будет зависеть от того, кто его смотрит и с какой «установкой». Один зритель увидит в нем безрадостное смятение, горечь и беду хорошего человека, занимающегося воспитанием проштрафившихся подростков (его так выразительно сыграл В. Приемыхов); другой зритель пожмет плечами, не найдя привычных возбудителей хорошего настроения — любовной истории, красивых актрис и пейзажей. Кстати, работникам такого специально организованного для подготовки кинопремьер учреждения, как «Союзинформкино», наверное, не мешало бы учитывать действие всегда существовавшего и существующего зрительского «беспроволочного телеграфа», передающего благожелательную или же отрицательную информацию о новинке.

Сегодня, думаю, хорошим директором кинотеатра можно назвать лишь того, который приваживает к кинотеатру более или менее устойчивый состав зрителей всеми возможными средствами: и продуманным репертуаром, и умело составленными кинопрограммами, то посвященными одной теме, то разнохарактерными, делающими интересным весь вечер, проведенный в стенах кинотеатра. А кроме того — деятельный киноклуб и классное обслуживание посетителей, короче говоря, все то, что создает «микроклимат» хорошего кинотеатра, что уже найдено многими инициативными работниками и даже внедрено в практику, но, к сожалению, не стало общим достоянием.

Внимательного к себе отношения, директорской изобретательности заслуживает каждый сколько-нибудь значимый фильм. И не обязательно делать при этом акцент на так называемых «трудных» фильмах. Так же как не следует надеяться, что репертуар составят одни только киношедевры. Всегда в прокате появляются фильмы, которые можно назвать добротной кинобеллетристикой. Я имею в виду такие, скажем, картины, как «Кто стучится в дверь ко мне...» Т. Хлоплянкиной и Н. Скуйбина или «Инспектор ГАИ» А. Бородянского и Э. Уразбаева. Такие фильмы, пусть не самые совершенные, предваряют восприятие глубокого во всех отношениях искусства.

В свое время В. Г. Белинский сильно удивил и даже огорчил близких ему литераторов, сказав, что подняться к шедеврам художественного творчества читателю помогает именно беллетристика. Вот это рассуждение Белинского в записи П. В. Анненкова: «Великие образцовые произведения искусства и науки были и останутся единственными пояснителями всех вопросов жизни, знания и нравственности, но до появления таких произведений, заставляющих иногда ждать себя подолгу, беллетристика — дело необходимое. В эти долгие промежутки она предназначена занимать, питать и поддерживать умы, которые без нее обречены были бы на праздность или на повторение старых образцов и преданий» [17]. Как видим, общедоступная беллетристика в понимании Белинского оказывается не соперником, а союзником шедевров, одним из ускорителей общего эстетического развития.

А замедлители? Назову только один, зато мощный: самодовольство зрителя, считающего свой вкус наилучшим и наизаконнейшим и с порога отвергающего то, что ему не показалось интересным, заслуживающим внимания и понимания.

Пока писалась статья

Многие годы я интересовался причинами успеха и провала фильмов, вчитывался в зрительские «анкеты», мысленно отделял в них натуральное от ритуального, разбирал стенограммы дискуссий. И вдруг оказался на целый месяц в обстоятельствах, где симпатии очень разных зрителей выявлялись без утайки, полностью, естественно и без невольного воздействия со стороны авторов фильма или коммен-

[17] Анненков П. В. Литературные воспоминания. М., 1980, с. 280.

таторов, как это обычно бывает на кинопремьерах с участием взволнованных участников группы. Одним словом, я попал в больницу, в хирургическое отделение, а потом в палату для выздоравливающих. Вечерами мы смотрели телевизионные передачи. Примерно один и тот же состав зрителей, дожидавшихся выписки, смотрел фильмы старые и новые, хорошие и плохие. Ежевечерняя аудитория представляла собою достаточно репрезентативную модель кинотеатра: здесь были уроженцы города и села, юные и пожилые, люди ученые и малообразованные. Житейский опыт, жажда киновпечатлений, способность «отдавать» зрительские чувства соседу открыто или скрыто — все обнажалось в эти тихие вечера.

Я невольно сравнивал наш «зрительный зал» то со студенческим общежитием, то с солдатской казармой, хорошо мне знакомой. Во всем — и в многообразии художественных вкусов тоже — было и сходное, и различное. Из магнитофонов — вместо довоенных патефонов — звучал не сладкогласый Вадим Козин с его знаменитой в те времена «Калиткой», а строго-мужественный Владимир Высоцкий с его колючими, хриплыми песнями-монологами. А развлекали нас не безумолчная «Бандура», ежедневно патефонным звучанием оглашавшая весь забайкальский барак, а энергичные песни ВИА, записанные на «кассетниках».

Художественные вкусы моих соседей по палате, не скрою, частенько озадачивали. Какую чепуху несли про замечательную феллиниевскую «Репетицию оркестра» славные ребята призывного возраста — можно было просто отчаяться, если подумать, что Феллини существует для какой-то другой части человечества! Эти же ребята не пропускали, естественно, ни одного приключенческого и детективного фильма, даже самого топорного. Конечно, я мог бы разъяснить им, что всесильный герой приключенческого сериала в некотором роде представляет собою потомка древнего мифа, получеловека-полубога, но я решил ни в коем случае не раскрывать свою профессию и наблюдать за реакциями и оценками зрителей терпеливо, не нарушая, как говорят физики, чистоты эксперимента.

Расскажу о некоторых моментах этого непредвиденного, никем не организованного эстетико-социологического исследования.

...Наступает вечер. Все зрители — мужчины и женщины — в сборе. Женская половина населения представлена дежурными врачами, медицинскими сестрами, нянями. Телевизор включен. По одной программе идут «Пять вечеров», по другой показывают хоккейный матч «Спартак» — «Динамо». Серьезный конкурент у фильма Александра Володина и Никиты Михалкова! Голосование происходит по методу новгородского вече. Громче высказываются сторонники фильма, но и противники не молчат. Еще идут титры фильма, когда мой сосед — славный парень, водитель трейлера — тычет забинтованной рукой в экран: «Ну что тут смотреть?» Его поддержали немногие, но он не сдается. Минут через двадцать скептическая реплика повторяется. Но тут один из лидеров аудитории, я назвал бы его Василием Теркиным нашего временного сообщества, говорит спокойно и уверенно: «Нет, братцы, надо внимательно следить за экраном, такое, видно, кино — иначе все мимо...»

Если сказано: «такое, видно, кино...» и возражений не последовало, значит, аудитория уловила, почувствовала за фабулой фильма его образную структуру.

Но еще минут через десять шофер снова подает голос: «Ну где тут замысел? Где развитие событий?» Чувствуется, что престижная терминология телеобозрений кинорепертуара усвоена «массой». Однако шофера уже никто не поддержал, и споры кончились. Непросто было этому фильму собрать общее внимание, к тому же видимость и слышимость были неудовлетворительные, а все же...

Как «хорошеют» лица зрителей, когда смотрят стоящий фильм! Вот, пожалуй, самый простой, визуальный признак успеха. Еще недавно лица, выглядевшие то сонными, то угрюмыми, то самодовольными, сейчас добры, приобрели некое общее выражение — они доверчивы и мужественны... Значит, срабатывает фильм Михалкова!

Вот Любшин — Ильин сильно сжал руку Славы, обижающего, по мнению Ильина,

скромно-самоотверженную Тамару. «Если ты при мне обидишь эту женщину, то я семь шкур с тебя спущу и голым в Африку пущу». Мои соседи по «зрительному залу» славно, с волнением улыбнулись. Ильин понравился! Почему? Потому что заступился за обиженного человека! Герой! Да, ничего путного без героя в искусстве не получается, самый древний секрет драматического искусства остается в силе... А когда на экране разыгрывается классическая перипетия: Ильин — Любшин то уезжает от Тамары — Гурченко, то остается с ней, и счастье то убегает от понравившихся зрителям людей, то возвращается к ним, — тут уж равнодушных лиц в «зале» не обнаружишь. И, кажется, живее всех отзывается на эту простую и безотказно действующую сюжетную коллизию требовавший переключить телевизор на футбол шофер-«междугородник», потому что он, как и все его соседи, желает счастья Ильину и Тамаре.

Я давно, хорошо знаю пьесу А. Володина, считаю его художником удивительным и не в первый раз вижу, как щедро он делится со зрителями вот этим желанием счастья людям. Тем, кто на экране, и тем, кто в «зале». Нечто подобное я испытал много лет назад, когда впервые смотрел его «Фабричную девчонку» в ЦТСА, а потом «Пять вечеров» — сначала в «Современнике», затем в постановке Г. Товстоногова, других режиссеров, и вот я снова встречаюсь с героями Володина и им самим как бы впервые. И думаю, что главное в впечатлениях от искусства — не быстрая зрительская «заражаемость» чувствами автора и актеров, а эта вот живучесть чувств, возникающих через много лет...

Плохо, очень плохо работал телевизор в тот вечер, к тому же и дежурная сестра слишком четко исполняла свои обязанности, прервав просмотр ровно в 22.00, когда судьбы Ильина и Тамары еще не определились, а все-таки искусство сработало убедительно и неопровержимо. Долго еще на следующий день и потом, много дней спустя, вспоминали мы эту картину.

Должен честно засвидетельствовать: в один из следующих вечеров та же аудитория в тех же обстоятельствах ничуть не менее увлеченно смотрела «Сердца четырех». Были в этом совсем слабеньком довоенном фильме симпатичные артисты и артистки, и нарядная песенка, и гэги-верняки — рассеянный человек во время свидания садился на свою шляпу, а лошадь кушала букет, принесенный девушке рассеянным человеком... Я с грустью думал, почему же зрители, которые так благородно отзывались на благородный фильм, теперь поглощены фильмом «пустым»? Как найти объяснение обидной всеядности вкусов?.. Но утром ответ на эти проклятые вопросы пришел сам собой: никто, ни один человек не обратился ни на минуту к вчерашним впечатлениям. Смотрели — да, смеялись — да, но никто картину ни разу так и не вспомнил. Вот вам и ответ на грустные вопросы.

К моему удивлению, не так увлеченно, как можно было предположить, и вовсе не «жадно» зрители смотрели «Кинопанораму» — видимо, потому, что вообще не любят отрывки, фрагменты, дробные эпизоды и эпизодики. Зато как дружно собирались на «сериалы»! Я снова вспоминал слова академика Лихачева о старинной, веками проверенной любви к знакомому герою, к долгому погружению в эпическое действие, к приключениям полюбившихся персонажей в обширных пространствах и продолжительном времени. Здесь вступает в действие соучастие в судьбах людей, ставших «своими», сопереживание им при крутых переменах неожиданных обстоятельств.

Итак, каждый вечер нас ожидала своего рода кинопремьера. Не проявляя недовольства или хотя бы нетерпения, смотрели мои соседи и совсем слабенькие, бледненькие фильмы, и эту терпеливость, уверен, следует отнести к недостаткам наших зрительских масс. Да, думал я, энергичнее надо отзываться на плохие фильмы!

Но был и вечер, когда впору было забыть обо всех недостатках такого рода, и действительных, и мнимых.

Показывали «Чапаева». По моим наблюдениям, примерно половина зрителей уже видела картину братьев Васильевых раньше, а половина смотрела ее впервые. По-прежнему ту-

склым было изображение на телеэкране и не очень ясным звук... Рядом со мной сидели молодые ребята, присланные в больницу военкоматом для медицинского обследования, им предстояла срочная служба. Это были, так сказать, первозрители, особенно интересные для наблюдений: как будут они смотреть картину?

...Было что-то от старой, обаятельно-наивной киношки в том, как зал невольно, безотчетно суфлировал Петьке: «В мировом масштабе!». Или Шкурату: «Помер Митька!»

Несмотря на абсолютную увлеченность действием и влюбленность в характеры, зал делал время от времени замечания персонажам, свидетельствующие, что в зале функционирует и аналитическое начало. Так, кто-то из бывалых пехотинцев великой войны заметил по поводу стрельбы Анки из пулемета: «Слишком длинную очередь дала, «максим» не выдержал бы!» Приметил все-таки!

Самые драгоценные зрительские слезы — не от печали, а от гордости за прекрасных людей, за самого себя, словно причастного к ним, — показались на глазах моих соседей, когда комдив так неохотно прощался со своим комиссаром...

...Как смотришь фильм ты сам в двадцатый или сороковой раз? Как сказывается на тебе подмеченный Эйзенштейном закон обогащения восприятия в людских множествах? Ловлю себя на том, что на этот раз меня меньше, чем раньше, захватывают чисто исторические моменты, а на первый план сейчас выступает непрекращающееся единоборство в человеке высокого и низменного, разума и «шкуры», чувства братства и звериного индивидуализма, не сдающего свои позиции и на краю гибели. Снова замечаешь: фильм выстроен свободно, без «железной» спайки эпизодов — именно так, как сегодня мечтают строить свои вещи многие молодые кинематографисты, но каждый эпизод доигран до конца. Энергия, которой заряжен эпизод, не исчерпана, это придает энергию движения фильму как художественному целому — энергию мышления, анализа человеческих отношений в кульминационные моменты истории.

В одной из недавних литературных дискуссий промелькнуло удачное определение: талантливый роман есть метафора своего времени. Да, именно так: и «Анна Каренина», и «Как закалялась сталь» явились краткими образными воплощениями своей поры. И фильмы тоже как бы соревнуются между собой за право стать емкой метафорой своей эпохи. «Чапаев» — тоже емкое обобщение грандиозных по своему значению исторических событий, решительного наступления на главный оплот старого мира — на индивидуализм. Поэтому он и полон значения для зрителей всех поколений...

●

И в заключение... И. С. Тургенев в старости говорил молодой собеседнице относительно читательских вкусов: «Да что я молодежь нынешнюю обвиняю? И мы хороши были! Знаете ли вы, кого мы ставили рядом с Пушкиным? Бенедиктова. Знаете ли вы что-нибудь из Бенедиктова?» [18] Л. Н. Толстому он писал: «...знаете ли вы, что я целовал имя Марлинского на обертке журнала...» [19] В. Кюхельбекер заносит в сибирский дневник: «...Торквато Тассо» Кукольника, лучшая трагедия на русском языке, не исключая и «Годунова» Пушкина...» [20]

По многим поводам возникают в искусстве споры о том, что достойно, что недостойно художника, в чем правда образа, в чем цель творчества. Такова, видимо, природа вещей. Но есть в сфере искусства предмет, о котором спорят всегда и непременно: вкусы. Однако теперь и в парадоксах вкусов если не все, то кое-что проясняется. Надо только постараться увидеть их в движении.

---

[18] Об этом см. в книге С. Бонди «О Пушкине». М., 1978, с. 455.
[19] Там же.
[20] Там же.

Беседа за рабочим столом

Р. Качанов

Направление поисков

Беседу ведет и комментирует С. Асенин

С. Асенин. Активно и бурно происходившему в мультипликационном кино 70-х годов обновлению художественного языка сопутствовали, как всякому новому в искусстве, взлеты и поражения, удачи и разочарования. Что вы можете сказать о них и как определяете то новое, что появилось в мультипликации в последнее время?

Р. Качанов. Новое в мультипликации, я считаю, основано на развитии наиболее зрелого и плодотворного в традициях нашего искусства, а они для меня прежде всего связаны с вниманием к современной теме, с современной позицией авторов, с их умением тщательно разрабатывать характеры персонажей. Современность взгляда художника в не меньшей степени важна и тогда, когда он обращается, может быть, к самому распространенному и традиционному мультипликационному жанру — киносказке. И к сказке волшебной, которая заняла такое большое место в творчестве многих мастеров старшего поколения — М. Цехановского, М. Пащенко, Л. Атаманова, И. Иванова-Вано, сказке, претендующей не только на нравоописание, но и на притчевость, подчеркнутую философичность, как например, «Цапля и Журавль» — фильм, поставленный Ю. Норштейном, и к сказке бытовой, прямо вбирающей в себя краски повседневной жизни, как это интересно проявилось в двух лентах Владимира Попова — «Трое из Простоквашино» и «Каникулы в Простоквашино». Своеобразнейшее решение знаменитой сказки Ю. Олеши «Три толстяка» предложили



Р. Качанов

в «Разлученных» режиссер Николай Серебряков и художник Алина Спешнева. Ярким явлением сказочного жанра я считаю фильмы талантливых молодых режиссеров: «Халиф-Аист» Валерия Угарова, поставленный очень тонко и вдумчиво по одноименной классической сказке Гауфа, и «Жил-был пес» Эдуарда Назарова, оригинально использовавшего мотивы украинского фольклора, а также фильмы режиссеров-сказочников Леонида Носырева, Геннадия Сокольского.

В фильме Валерия Угарова затронута очень актуальная тема — человек и природа. Персонажи этой и других его картин хотя и стилизованы, но поданы с живым лирическим чув-

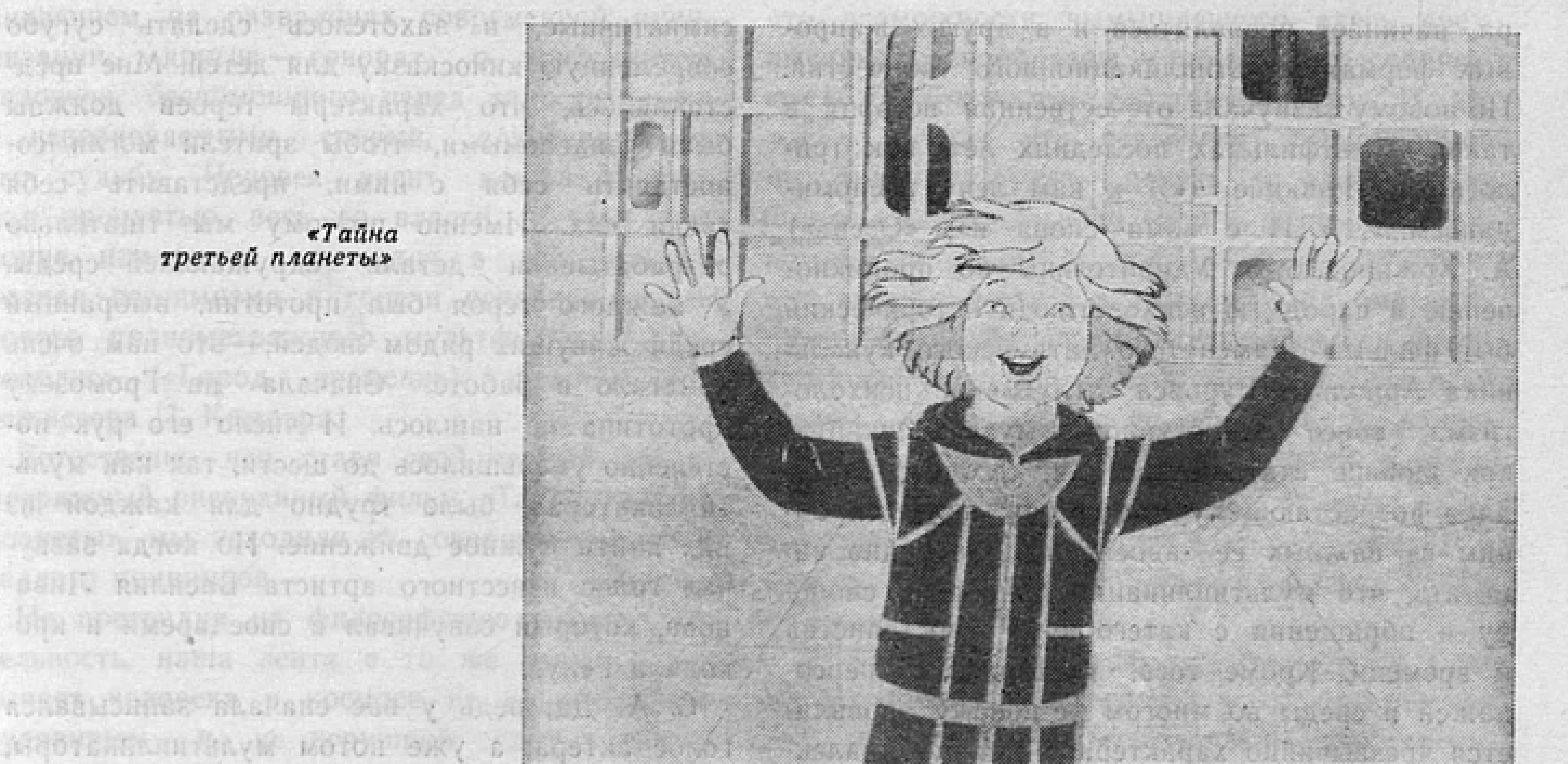
ством. В пластике движений, в характере «декораций» — во всем проявляется наблюдательность и цельность взгляда. Эти черты присущи работам и других упомянутых мной режиссеров нового поколения. В их творчестве появился рисунок изящный, тонкий, выразительный, равно близкий и понятный и широкому зрителю, и искушенному профессионалу. Хочу напомнить, что Эдуард Назаров, испытавший влияние стереотипных форм в фильме «Равновесие страха», в последующих работах смог найти свой собственный подход к материалу и теме — сначала в небольшом фильме-эпизоде «Принцесса и людоед», включенном в альманах «Веселая карусель», а затем в картинах «Охота» и «Жил-был пес». Последний из названных фильмов представляется мне наиболее удачным. Здесь в полной мере глубоко осознана и прочувствована национальная, фольклорная стихия сказки, поданная с юмором, возникающим из, казалось бы, абсолютной серьезности. Леонид Носырев открыл для себя в произведениях современного сказочника Бориса Шергина богатый, самобытный источник глубоко национальных мотивов и форм, которые дают ему возможность использовать мягкую, лирическую манеру рисунка, близкую к русскому народному искусству. Юмор, выразительные типажи, необычные сюжеты, особый, свойственный фольклору склад повествования определяют своеобразие творчества этого режиссера. Искусство Геннадия Сокольского ненавязчиво, весело и задорно. В его «Ивашке из Дворца пионеров» и других фильмах юмор основан на великолепно найденных деталях.

С. А. И в творчестве молодых режиссеров и художников из союзных республик в последнее время появились интересные картины по мотивам национального фольклора. Назову, например, фильм эстонского режиссера Рейно Раамата «Большой Тылль». Картина сделана с тонким пониманием особенностей одного из интереснейших произведений народного творчества — «Преданий об исполинах-богатырях», в частности, сказания о Большом Тылле, воплотившем силу героического духа эстонского народа, пафос его освободительной борьбы с иноземными завоевателями.

Р. К. Этот фильм, заслуженно отмеченный премиями у нас и за рубежом, еще раз доказывает: если национальное искусство опирается на подлинно народные основы, оно ста-



«Трое из Простоквашино»



«Тайна третьей планеты»

новится явлением в нашей многонациональной культуре. Суровый северный эпос сохранил в фильме Рейно Раамата свою суть, свои естественные краски. Картина исполнена художником-постановщиком Юрием Арраком и режиссером с большой изобретательностью и мастерством. Значение этого фильма в патриотическом воспитании подрастающего поколения, по-моему, очень велико.

С. А. Я считаю, что опыт этого режиссера, многие ленты которого строятся на раскрытии черт положительного героя, заслуживает пристального внимания и изучения. Интересны для изучения и работы В. Угарова, Э. Назарова, Л. Носырева, Г. Сокольского. Прекрасный, по-моему, материал для Высших курсов режиссеров и сценаристов при Госкино СССР, где теперь есть мультипликационное отделение для художников и режиссеров. Каковы ваши наблюдения и надежды как руководителя одной из мастерских на этих курсах?

Р. К. Это первое обращение Высших режиссерских курсов к нашему виду искусства. Естественно, что и программа, и методика обучения в минувшие два года были в процессе становления. Группы формировались из одаренных людей, прошедших серьезные экзамены по рисунку, композиции, актерскому мастерству. Такой тщательный отбор помог найти, мне думается, действительно достойных. Сейчас выпускники работают над своими картинами-дипломами. Интересным мне представляется диплом Елены Пророковой, до поступления на курсы — художника-постановщика студии «Союзмультфильм». В пятиминутном сюжете «У попа была собака» Е. Пророкова выступает как сценарист, художник-постановщик и режиссер. Будем надеяться, что автор станет своеобразным режиссером. На курсах учится молодежь из разных республик — Армении, Литвы, Узбекистана, Таджикистана. Недавно проведен новый набор. Условия приема несколько усложнились, ибо окончившие курсы приобретут одновременно с режиссерской квалификацию художников-мультипликаторов. Это необходимо. Ю. Норштейн, А. Петров и другие художники-мультипликаторы и теперь, став уже известными режиссерами, остаются в своих фильмах и «одушевителями». И достигают цельности и чистоты в пластическом решении фильма, полнее осуществляя собственный режиссерский замысел.

С. А. Новизна, столь отчетливо сказавшаяся в трактовке традиционного сказочного жан-

ра, начинает проявляться и в других жанровых формах мультипликационного творчества. По-новому зазвучала отечественная история в таких мультфильмах последних лет, как трилогия о Пушкине («Я к вам лечу воспоминаньем...», «...И с вами снова я», «Осень») А. Хржановского. Удивительны по проникновению в народную психологию и исторический быт фильмы знаменитого латвийского кукольника Арнольда Буровса. Углубление психологизма, вовсе недоступного мультипликации, как раньше считали критики, сегодня, благодаря возрастающему мастерству, является одним из важных ее завоеваний. Нетрудно заметить, что мультипликация приобрела свободу в обращении с категориями пространства и времени. Кроме того, в разработке персонажей и среды во многом по-новому проявляется чрезвычайно характерное для нее диалектическое взаимодействие вымышленного и реального. Еще Чаплин утверждал, что в мультипликации художник абсолютно свободен в своей фантазии и может делать все что угодно. Естественно, эта «абсолютная свобода» направляется конкретной творческой задачей и необходимостью выбора для ее решения определенных выразительных средств и приемов. Ведь в мультфильмах обычно фантастичны не только сюжет, обстоятельства действия, но и облик персонажей, характер их поведения. Мультипликационное перевоплощение, трансформация — особое состояние художественного инобытия предмета, включенного в систему поэтической условности. Подобный вид вымысла близок, конечно, к фольклорному мышлению с его сказочными или легендарными героями, но им не ограничивается, используя литературную фантастику нашего времени. В связи с этим мне хотелось бы попросить вас рассказать, как вы работали над первым в вашем творчестве полнометражным фантастическим мультфильмом «Тайна третьей планеты».

Р. К. Прежде всего пришло ощущение важности задуманного. Я познакомился с повестью Кира Булычева «Путешествие Алисы». Мне понравился особый мир, в котором живут герои повести, немного смешные, но очень симпатичные, и захотелось сделать сугубо современную киносказку для детей. Мне представлялось, что характеры героев должны быть узнаваемыми, чтобы зрители могли сопоставить себя с ними, представить себя среди них. Именно поэтому мы тщательно разрабатывали детали окружающей среды. У каждого героя был прототип, выбранный среди живущих рядом людей,— это нам очень помогало в работе. Сначала на Громозеку прототипа не нашлось. И число его рук постепенно уменьшилось до шести, так как мультипликаторам было трудно для каждой из них найти нужное движение. Но когда зазвучал голос известного артиста Василия Ливанова, который озвучивал в свое время и крокодила Гену...

С. А. Да, ведь у вас сначала записывался голос актера, а уже потом мультипликаторы, используя фонограмму, разрабатывали жесты и движения персонажей.

Р. К. Конечно. И вот тут-то знакомые интонации подсказали нам более убедительные и достоверные характеристики этого шумного, суматошного существа. Полнометражный мультфильм — трудоемкая и кропотливая работа, а фантастические фильмы о полетах в космос, в другие миры и галактики — принципиально новое явление на мировом экране, тем более в мультипликации. Естественно, прежде чем сказать здесь свое слово, надо было ознакомиться с зарубежными фильмами на эту тему. Кинофантастика, надо сказать, все больше превращается на Западе в своеобразную моду, с успехом заменяя уже поднадоевшие зрителю «фильмы катастроф». Большей частью кинофантастика оказалась откровенно развлекательной. Идеологи Запада видят в ней ходкий товар, рассчитанный на то, чтобы отвлечь зрителя от мрачных треволнений и забот. Но за зрелищным великолепием нет-нет да проглядывают идеи исторической безысходности, бессилия человека, зажатого буржуазным обществом в тиски неразрешимых конфликтов. Один из вышедших недавно на Западе полнометражных мультфильмов показывает воскрешение фашизма в фантастическом мире роботов, воз-

никающем на развалинах современной цивилизации, другие — говорят о ничтожности человека, беспомощного перед таинственными и непознаваемыми силами, влияющими на его судьбу. Человек висит, как альпинист, над пропастью, весь во власти случая и в конце неминуемо срывается в нее — такова полная пессимизма и горечи основная мысль нового полнометражного мультфильма «Хронополис» («Город времени») французского режиссера П. Камлера.

Естественно, что, ставя свой первый полнометражный рисованный фильм «Тайна третьей планеты», мы исходили из совершенно других задач и принципов.

Не претендуя на философскую многозначительность, наша лента в то же время показывает человека в космосе не воинственным чудовищем и не игрушкой слепых сил и враждебных стихий, а разумным хозяином космических пространств, утверждающим и здесь основы добра, справедливости, дружбы, взаимопонимания. Важно отметить, что экранизированная нами повесть Кира Булычева «Путешествие Алисы» написана для подростков и о подростке — прототипом ее была девятилетняя дочь писателя. В точности адреса и жизненности характера девочки, думается, и состоит привлекательность этого своеобразного произведения нашей детской литературы последних лет, которую мы постарались бережно сохранить.

Утверждать добро, учить справедливости, воспитывать убежденность в правоте нашего дела — такова задача, которую ставит перед мастерами кино июньский (1983 г.) Пленум ЦК КПСС. Задача важная и непростая. Художник может ее выполнить, если он зажег этот свет в себе самом, если эти позиции выношены всей его жизнью и творчеством. Работа над полнометражным фильмом «Тайна третьей планеты» принесла мне и, думаю, всему нашему коллективу новую грань важного опыта. Я надеюсь, что этот опыт будет полезен в какой-то мере и для моих коллег.

Мультипликация, естественно, никогда не откажется от фантастических сюжетов, потому что возможности вымышленного здесь чрезвычайно разнообразны и по-разному сопрягаются с материалом действительности. И все же я думаю, что создатели мультфильмов по-прежнему будут ценить и классические сказочные сюжеты. Об этом я вспомнил, знакомясь на одном из последних Международных кинофестивалей в Москве с полнометражным рисованным фильмом выдающегося французского режиссера Поля Гримо «Король и птица», поставленным по сказке Г. Х. Андерсена «Пастушка и трубочист», сказке, к которой уже не раз обращались режиссеры-мультипликаторы, в их числе наш замечательный мастер Лев Атаманов, кого я считаю одним из своих учителей.

С. А. Вы ведь знаете, что этот фильм Гримо — вторая его версия той же сказки Андерсена и что история произведения драматична. Она наглядно показывает, как трудно работать режиссеру-мультипликатору в странах, где его творчество вынуждено считаться с законами частного капиталистического предпринимательства.

Р. К. Я так же, как и вы, видел фильм Гримо «Пастушка и трубочист», вероятно, более двадцати лет назад, знаю, что он был создан в творческом содружестве с замечательным французским поэтом Жаком Превером и что у фильма была тяжелая судьба, несмотря на блестящий состав работавшего над ним творческого коллектива, настоящего созвездия талантов.

С. А. Картина не была завершена, выпускавшая ее фирма обанкротилась и продала ленту наряду с прочим инвентарем. Затем ее неоднократно перепродавали, и лишь много лет спустя, уже в семидесятые годы, Полю Гримо удалось приобрести ее, чтобы выполнить ранее задуманное. В 1979 году под новым названием «Король и птица» был выпущен новый, в сущности, фильм, более соответствующий первоначальному замыслу Гримо и Превера.

Р. К. Мне думается, что эту картину смело можно отнести к классике сказочной мультипликации и звучит она удивительно свежо и современно.

С. А. Интересно отметить, что столь авторитетные знатоки и мастера мультипликации, как Поль Гримо, признанный глава французской национальной школы рисованного кино, и его ученик Жан-Франсуа Латони, дали высокую оценку работам наших молодых режиссеров.

Латони, например, писал, что пребывание в нашей стране позволило ему «открыть для себя богатство и красоту молодой советской мультипликации».

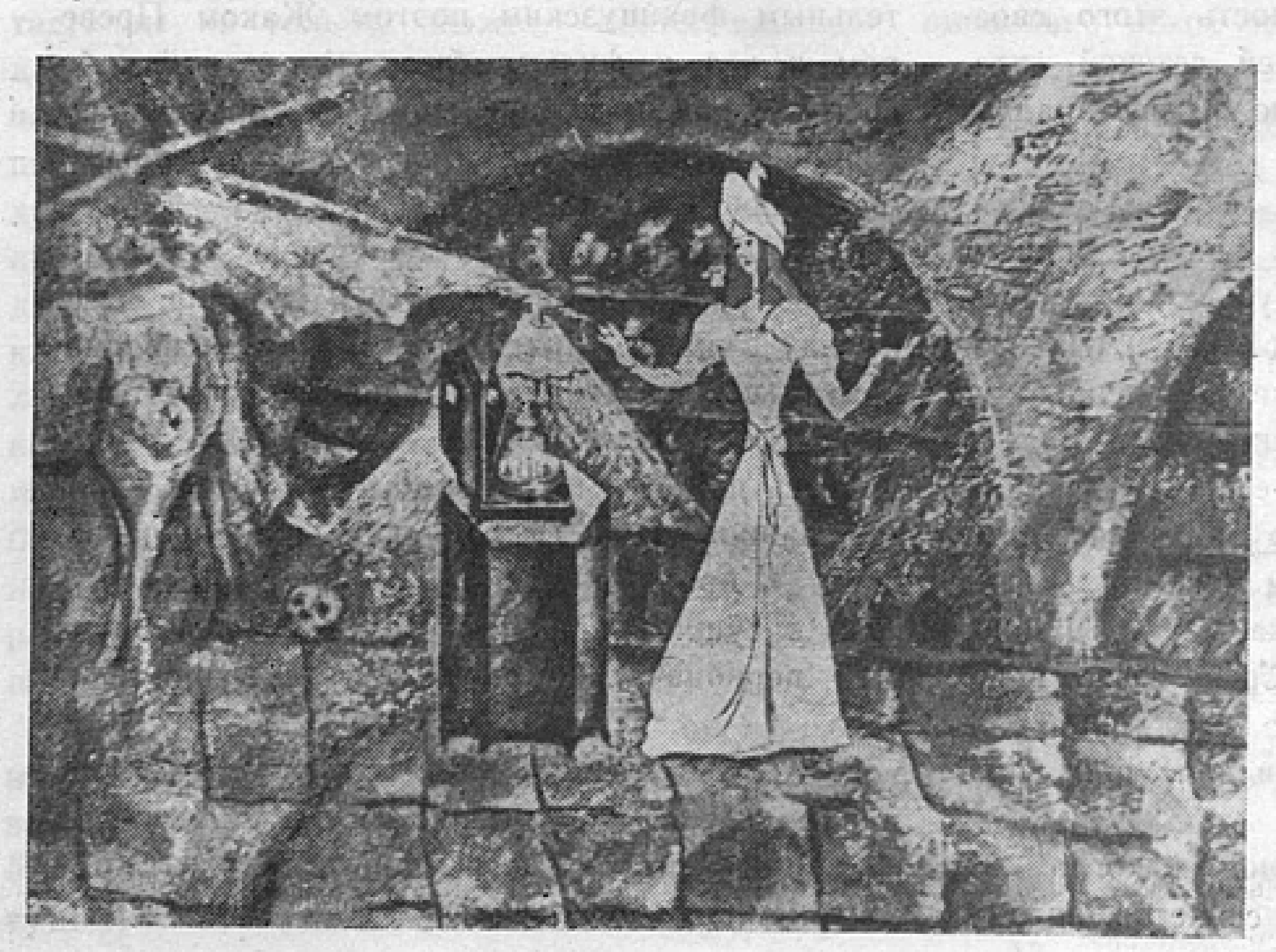
Р. К. Такая оценка, конечно же, не случайна. Новизна, смелость, оригинальность в подходе к решению темы характерны для поисков молодых. В Армении это Роберт Саакянц, режиссер, тонко чувствующий особенности национального фольклора, возможности синтеза в мультипликации различных сфер национальной художественной культуры. В Эстонии привлекают внимание фильмы талантливого графика-карикатуриста Прийта Пярна, выступающего в последние годы со все более яркими режиссерскими работами. Интересной мне представляется его недавняя картина «Несколько упражнений», в которой выразительность формы и мультипликационного движения полностью соответствует глубине содержания.

У нас есть искусные мастера, в том числе из молодых, владеющие инструментовкой движения мультперсонажа — оно развивается в их лентах свободно и естественно, как захватывающая мелодия.

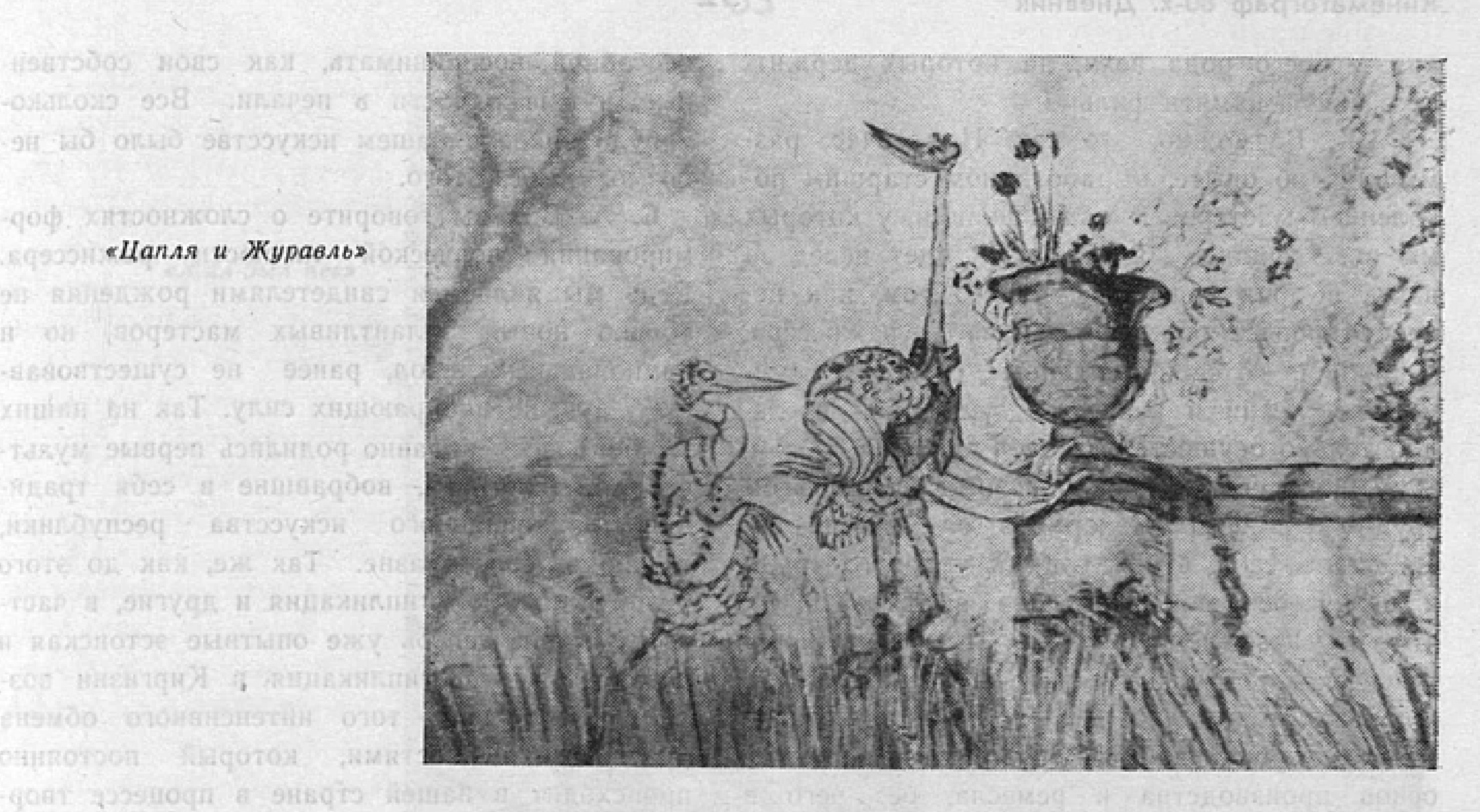
К сожалению, дается это лишь немногим. Не может не волновать происшедшее в последние десять-пятнадцать лет заметное падение культуры движения. Наши мастера старшего поколения всегда признавали значение выразительной «мимики», позы, жеста персонажа, что идет от точности наблюдения, от глубины понимания природы типологического, характерного. Думаю, что нашей сегодняшней мультипликации важно поднимать культуру выразительного движения, иначе мы все чаще будем натыкаться на штамп. Я понял это и на своем опыте. Заменив метод пластического движения наплывами в фильме «Метаморфоза», мы утеряли живость и характерность, присущие мультипликационной пантомиме, эмоциональную яркость и выразительность движения.

К сожалению, такая подмена происходит в мультипликации последних лет довольно часто.

С. А. Насколько я знаю, все, кто когда-либо писал о художественной природе мульт-



«Халиф-Аист»



«Цапля и Журавль»

фильма, его характере и особенностях, справедливо видели в движении, объединяющем пространственно-изобразительный и временной элементы, один из главных инструментов мультипликационной выразительности. Глава югославской мультипликации, так называемой Загребской школы, Душан Вукотич каждый раз, когда его спрашивали о специфических чертах его творчества, подчеркивал, что рисованный фильм — это прежде всего искусство движения, и возмущался при этом, что в картинах, где «слова заливают экран», движение приходится слушать, а не воспринимать зримо, непосредственно. Болгарский режиссер Тодор Динов вполне резонно выступает против недооценки изобразительного начала, которое несет в себе оживающий рисунок, а также против абсолютизации стоящей перед художником задачи выразить, нарисовать само движение. Подчиняя реальное движение законам своего искусства или создавая новое, до этого не существовавшее в реальном мире движение, художник-мультипликатор, как подчеркивает Динов, делает это для более глубокого отображения проблем и явлений действительного мира.

Р. К. Да, это очень важный момент во всем нашем творчестве. Точно так же, как фантастическое существует для нас как форма выражения реального (именно реального, а не неправдоподобного — реальности характера, реальности мысли), так и движение выдуманное, а без него, мне думается, не обойтись мультипликации, должно служить более точному выражению замысла. Тут все глубоко диалектично и взаимосвязано. Подсмотренное и изобретенное складываются, дополняют друг друга, придуманное живет и действует по законам художественной правды. Это тот сгусток мыслей и чувств, который трогает, волнует, заставляет учащенней биться наше сердце. Лично я по количеству таких счастливых изобретений и находок сужу о зрелости художника. Когда я вижу, как в «Треугольнике» из нескольких движений женщины, стоящей у плиты, Прийт Пярн создал целую симфонию, я с восхищением повторяю: «Вот это мастер!»

С. А. А я до сих пор помню и знаю, что об этом помнят с детства многие зрители, как движутся брови у бульдога в «Варежке» или жесты крокодила Гены, играющего на гармошке, старухи Шапокляк, восседающей на крыше вагона. Детали выразительного движе-

ния — своего рода вехи, на которых держится в нашей памяти фильм.

Р. К. Возможно, это так. Но сейчас, размышляя об опыте, выработанном старшим поколением мастеров мультипликации, у которых мы все учились, и тех, кто идет вслед за нами, я прежде всего думаю о том, как непрост процесс рождения нового режиссера, художника со своим вúдением, со своим пониманием жизни и искусства, умеющего последовательно осуществлять свой замысел. О том, как много самых разнообразных и при этом трудно совместимых качеств он должен соединить в себе, чтобы годами упорного труда и целеустремленных поисков выработать то, что мы называем обычно индивидуальным творческим почерком. Высокий профессионализм, к которому все мы стремимся,— это не только хорошо набитая рука, четкое знание основ производства и ремесла, без чего в киноискусстве не прожить и дня, но нечто неизмеримо большее — ясность цели, широта кругозора, богатство органично и глубоко воспринятой художественной культуры, начитанность и насмотренность — в жизни и в искусстве. Естественно фундаментом тут служит чуткость ко всему новому, значительному, чем живет страна, отзывчивость души, способной воспринимать, как свои собственные, чужие радости и печали. Все сколько-нибудь яркое в нашем искусстве было бы невозможно без этого.

С. А. Вот вы говорите о сложностях формирования творческой личности режиссера. Ведь мы являемся свидетелями рождения не только новых талантливых мастеров, но и национальных школ, ранее не существовавших, а ныне набирающих силу. Так на наших глазах совсем недавно родились первые мультфильмы Киргизии, вобравшие в себя традиции национального искусства республики, его яркое своеобразие. Так же, как до этого белорусская мультипликация и другие, в частности такие теперь уже опытные эстонская и латвийская, мультипликация в Киргизии возникла на основе того интенсивного обмена духовными ценностями, который постоянно происходит в нашей стране в процессе творческого общения и взаимообогащения разных национальных культур.

Р. К. Согласен. Без этого невозможно представить ни то, чего мы достигли в развитии нашего искусства сегодня, ни то, чего оно может и должно достичь завтра. Причем круг интернациональных контактов и общения, вносящих важную лепту в общее дело, сегодня



«Осень»


«Жил-был пес»

необычайно расширился. Недавно мы познакомились с работами молодых болгарских мастеров Анри Кулева, Николая Тодорова, Слава Бокалова, которые, окончив ВГИК, теперь работают на мультипликационной студии «София». В их творческих поисках много нового: подчеркнуто условное живописное решение персонажей и среды, в которой они действуют, необычное композиционное строение, в частности широкое использование панорамы, одушевление и персонажей, и фона, своеобразное обыгрывание ракурсов и планов, позволяющее сделать более выразительным и насыщенным пространство мультфильма, подчеркнутая и даже, можно сказать, усиленно нагнетаемая метафоричность. Можно, конечно, спорить, насколько результативно применение того или иного приема. Даже такой неугомонный новатор, как Пикассо, не уставал повторять, что в искусстве важны не столько поиски, сколько находки. Но сама-то атмосфера, в которой возможны смелые творческие искания, тоже чего-то стоит!

С. А. Болгарскую мультипликацию мы знаем давно. Мне чрезвычайно интересно было познакомиться в последнее время с творческим опытом мультипликаторов таких социалистических стран, как Куба и Вьетнам, показавших большие и содержательные программы своих работ советским кинематографистам. И та и другая национальные школы мультипликации рождены революцией и отражают дыхание новой жизни, историю борьбы народа за свободу и утверждение социалистических принципов При этой общности содержания — художественное своеобразие, неповторимая оригинальность стиля, опирающегося на национальные традиции и художественный опыт каждого из народов. Характерно, что если кубинский режиссер Хуан Падрон и его коллеги идут в своих рисованных фильмах от широко распространенной на американском континенте графики комиксов, по-своему мастерски переиначивая и истолковывая ее в духе боевых революционных плакатов, то даже публицистически острые вьетнамские картины, как, например, «Говорящий дрозд» известного мастера Нго Мань Лана, заставляют вспомнить о традициях миниатюры и о фольклоре Вьетнама.

Р. К. Палитра художественных возможностей мультипликации сегодня значительно расширяется. Все разнообразнее используются новые материалы: пластилин и глина, живо-

пись на стекле, раскрашиваемый песок, создающий причудливые полуобъемные изображения, все изощренней становится эстетика плоской марионетки, открывающей пути многообразных и неожиданных изобразительных решений. Наша мультипликация все еще недостаточно использует выразительность живописных структур, почти не знакома со своеобразным художественным языком силуэтного фильма, не испытала и особенностей пиксиляции — покадровой съемки живых исполнителей. Новые возможности открывают и электронная техника и техника видео, широко применяемые на телевидении. О компьютерной мультипликации сегодня много говорят и пишут на Западе, к ее помощи, значительно облегчающей трудоемкие процессы, прибегают на студиях Англии, Канады, Японии главным образом для создания рекламных мультфильмов. Конечно, компьютер как вспомогательное средство может быть использован везде, где он не ограничивает и не обедняет человеческое начало, лежащее в основе искусства.

Освобождение человека от творческого труда иллюзорно. Мышление с помощью компьютера — не более как миф, распространяемый технократами. Машинный стандарт схематичного рисунка при всем разнообразии предъявляемых им вариантов не может, во всяком случае при нынешнем уровне развития кибернетической техники, заменить живого дыхания линии и выразительной эмоциональности форм, создаваемых в мультипликации трепетной рукой художника.

С. А. Мне представляется реальным обогащение мультипликации за счет использования всевозможных «гибридных» форм и введения элементов коллажа. Выдающиеся наши режиссеры и мастера социалистических стран — Александр Птушко, Карел Земан, Ион Попеску-Гопо — своими фильмами подтверждают справедливость этого опыта. Здесь уместно снова прибегнуть и к творческой практике студии «Союзмультфильм». Мастера объединения кукольной мультипликации стали инициаторами соединения разных видов мультипликации с элементами документального и натурно-игрового кино. Я имею в виду широкоизвестные полнометражные фильмы «Баня», «Маяковский смеется» Сергея Юткевича и Анатолия Карановича. Их смелое талантливое начинание следовало бы продолжить. Не менее интересный опыт подчинения единой творческой задаче разнородных выразительных элементов представляет собой фильм режиссера Николая Серебрякова и художника Алины Спешневой «Поезд памяти», в котором были использованы по методу коллажа фотодокументы, рисунки, живописные этюды, стилизованные под фрески латиноамериканских художников, драматически напряженные кадры кинохроники. Но главное, что необходимо, мне думается, приобрести сегодня мультипликации (и что нес в себе этот фильм), — это ощущение новых измерений реального и, прежде всего, новых возможностей в художественном исследовании человеческого характера, выраженного с помощью органичных для мультипликации средств — метафоры, юмора, фантастики, — явлений неизмеримо большего, чем до сих пор, социального масштаба. Согласны ли вы с этим?

Р. К. Конечно, согласен. Именно в этом направлении, как я представляю, сосредоточены и устремлены поиски моих коллег и мои собственные.

Беседа за рабочим столом

Р. Качанов

Направление поисков

Беседу ведет и комментирует С. Асенин

С. Асенин. Активно и бурно происходившему в мультипликационном кино 70-х годов обновлению художественного языка сопутствовали, как всякому новому в искусстве, взлеты и поражения, удачи и разочарования. Что вы можете сказать о них и как определяете то новое, что появилось в мультипликации в последнее время?

Р. Качанов. Новое в мультипликации, я считаю, основано на развитии наиболее зрелого и плодотворного в традициях нашего искусства, а они для меня прежде всего связаны с вниманием к современной теме, с современной позицией авторов, с их умением тщательно разрабатывать характеры персонажей. Современность взгляда художника в не меньшей степени важна и тогда, когда он обращается, может быть, к самому распространенному и традиционному мультипликационному жанру — киносказке. И к сказке волшебной, которая заняла такое большое место в творчестве многих мастеров старшего поколения — М. Цехановского, М. Пащенко, Л. Атаманова, И. Иванова-Вано, сказке, претендующей не только на нравоописание, но и на притчевость, подчеркнутую философичность, как например, «Цапля и Журавль» — фильм, поставленный Ю. Норштейном, и к сказке бытовой, прямо вбирающей в себя краски повседневной жизни, как это интересно проявилось в двух лентах Владимира Попова — «Трое из Простоквашино» и «Каникулы в Простоквашино». Своеобразнейшее решение знаменитой сказки Ю. Олеши «Три толстяка» предложили



Р. Качанов

в «Разлученных» режиссер Николай Серебряков и художник Алина Спешнева. Ярким явлением сказочного жанра я считаю фильмы талантливых молодых режиссеров: «Халиф-Аист» Валерия Угарова, поставленный очень тонко и вдумчиво по одноименной классической сказке Гауфа, и «Жил-был пес» Эдуарда Назарова, оригинально использовавшего мотивы украинского фольклора, а также фильмы режиссеров-сказочников Леонида Носырева, Геннадия Сокольского.

В фильме Валерия Угарова затронута очень актуальная тема — человек и природа. Персонажи этой и других его картин хотя и стилизованы, но поданы с живым лирическим чув-

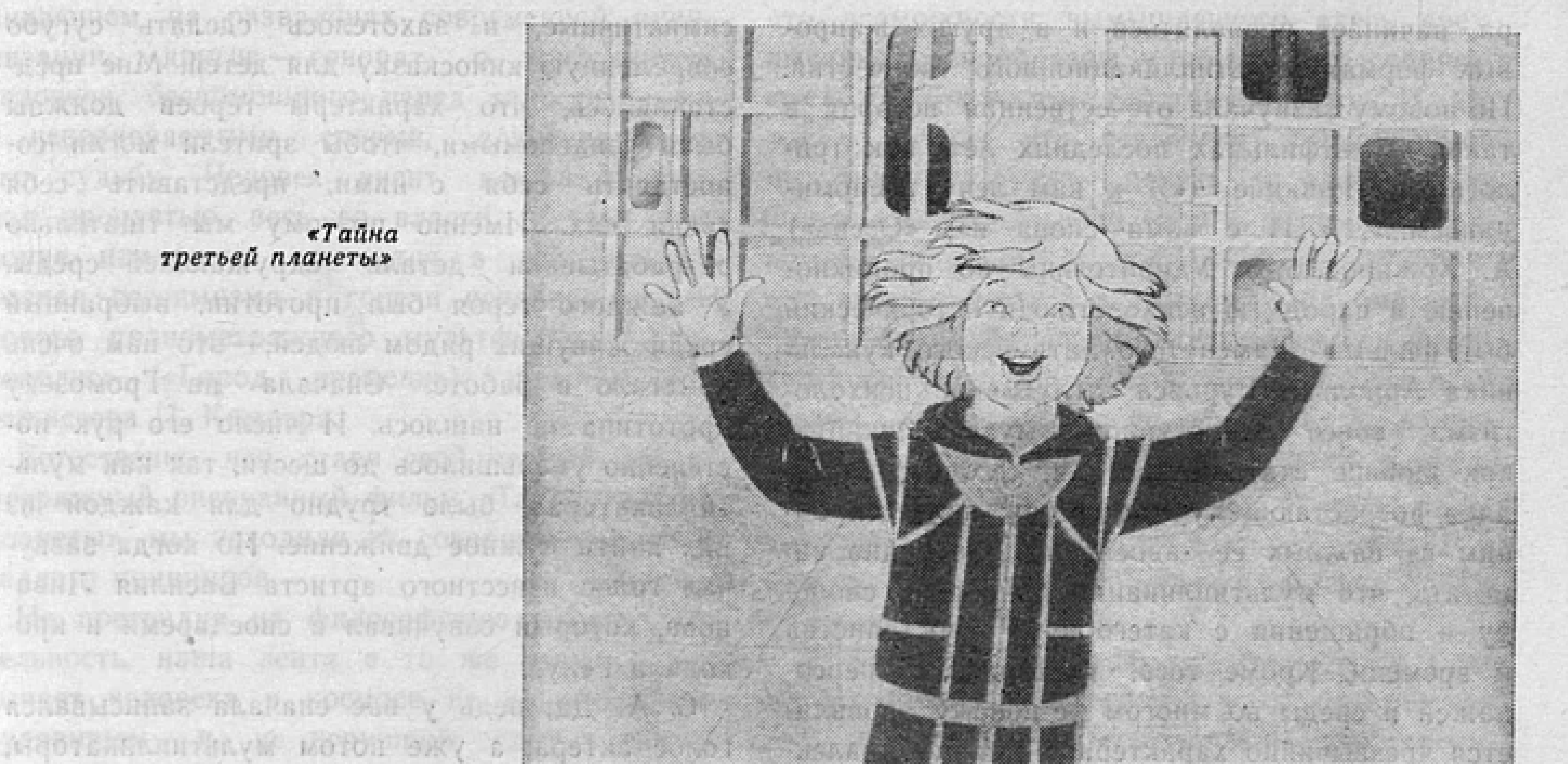
ством. В пластике движений, в характере «декораций» — во всем проявляется наблюдательность и цельность взгляда. Эти черты присущи работам и других упомянутых мной режиссеров нового поколения. В их творчестве появился рисунок изящный, тонкий, выразительный, равно близкий и понятный и широкому зрителю, и искушенному профессионалу. Хочу напомнить, что Эдуард Назаров, испытавший влияние стереотипных форм в фильме «Равновесие страха», в последующих работах смог найти свой собственный подход к материалу и теме — сначала в небольшом фильме-эпизоде «Принцесса и людоед», включенном в альманах «Веселая карусель», а затем в картинах «Охота» и «Жил-был пес». Последний из названных фильмов представляется мне наиболее удачным. Здесь в полной мере глубоко осознана и прочувствована национальная, фольклорная стихия сказки, поданная с юмором, возникающим из, казалось бы, абсолютной серьезности. Леонид Носырев открыл для себя в произведениях современного сказочника Бориса Шергина богатый, самобытный источник глубоко национальных мотивов и форм, которые дают ему возможность использовать мягкую, лирическую манеру рисунка, близкую к русскому народному искусству. Юмор, выразительные типажи, необычные сюжеты, особый, свойственный фольклору склад повествования определяют своеобразие творчества этого режиссера. Искусство Геннадия Сокольского ненавязчиво, весело и задорно. В его «Ивашке из Дворца пионеров» и других фильмах юмор основан на великолепно найденных деталях.

С. А. И в творчестве молодых режиссеров и художников из союзных республик в последнее время появились интересные картины по мотивам национального фольклора. Назову, например, фильм эстонского режиссера Рейно Раамата «Большой Тылль». Картина сделана с тонким пониманием особенностей одного из интереснейших произведений народного творчества — «Преданий об исполинах-богатырях», в частности, сказания о Большом Тылле, воплотившем силу героического духа эстонского народа, пафос его освободительной борьбы с иноземными завоевателями.

Р. К. Этот фильм, заслуженно отмеченный премиями у нас и за рубежом, еще раз доказывает: если национальное искусство опирается на подлинно народные основы, оно ста-



«Трое из Простоквашино»



«Тайна третьей планеты»

новится явлением в нашей многонациональной культуре. Суровый северный эпос сохранил в фильме Рейно Раамата свою суть, свои естественные краски. Картина исполнена художником-постановщиком Юрием Арраком и режиссером с большой изобретательностью и мастерством. Значение этого фильма в патриотическом воспитании подрастающего поколения, по-моему, очень велико.

С. А. Я считаю, что опыт этого режиссера, многие ленты которого строятся на раскрытии черт положительного героя, заслуживает пристального внимания и изучения. Интересны для изучения и работы В. Угарова, Э. Назарова, Л. Носырева, Г. Сокольского. Прекрасный, по-моему, материал для Высших курсов режиссеров и сценаристов при Госкино СССР, где теперь есть мультипликационное отделение для художников и режиссеров. Каковы ваши наблюдения и надежды как руководителя одной из мастерских на этих курсах?

Р. К. Это первое обращение Высших режиссерских курсов к нашему виду искусства. Естественно, что и программа, и методика обучения в минувшие два года были в процессе становления. Группы формировались из одаренных людей, прошедших серьезные экзамены по рисунку, композиции, актерскому мастерству. Такой тщательный отбор помог найти, мне думается, действительно достойных. Сейчас выпускники работают над своими картинами-дипломами. Интересным мне представляется диплом Елены Пороковой, до поступления на курсы — художника-постановщика студии «Союзмультфильм». В пятиминутном сюжете «У попа была собака» Е. Пророкова выступает как сценарист, художник-постановщик и режиссер. Будем надеяться, что автор станет своеобразным режиссером. На курсах учится молодежь из разных республик — Армении, Литвы, Узбекистана, Таджикистана. Недавно проведен новый набор. Условия приема несколько усложнились, ибо окончившие курсы приобретут одновременно с режиссерской квалификацию художников-мультипликаторов. Это необходимо. Ю. Норштейн, А. Петров и другие художники-мультипликаторы и теперь, став уже известными режиссерами, остаются в своих фильмах и «одушевителями». И достигают цельности и чистоты в пластическом решении фильма, полнее осуществляя собственный режиссерский замысел.

С. А. Новизна, столь отчетливо сказавшаяся в трактовке традиционного сказочного жан-

ра, начинает проявляться и в других жанровых формах мультипликационного творчества. По-новому зазвучала отечественная история в таких мультфильмах последних лет, как трилогия о Пушкине («Я к вам лечу воспоминаньем...», «...И с вами снова я», «Осень») А. Хржановского. Удивительны по проникновению в народную психологию и исторический быт фильмы знаменитого латвийского кукольника Арнольда Буровса. Углубление психологизма, вовсе недоступного мультипликации, как раньше считали критики, сегодня, благодаря возрастающему мастерству, является одним из важных ее завоеваний. Нетрудно заметить, что мультипликация приобрела свободу в обращении с категориями пространства и времени. Кроме того, в разработке персонажей и среды во многом по-новому проявляется чрезвычайно характерное для нее диалектическое взаимодействие вымышленного и реального. Еще Чаплин утверждал, что в мультипликации художник абсолютно свободен в своей фантазии и может делать все что угодно. Естественно, эта «абсолютная свобода» направляется конкретной творческой задачей и необходимостью выбора для ее решения определенных выразительных средств и приемов. Ведь в мультфильмах обычно фантастичны не только сюжет, обстоятельства действия, но и облик персонажей, характер их поведения. Мультипликационное перевоплощение, трансформация — особое состояние художественного инобытия предмета, включенного в систему поэтической условности. Подобный вид вымысла близок, конечно, к фольклорному мышлению с его сказочными или легендарными героями, но им не ограничивается, используя литературную фантастику нашего времени. В связи с этим мне хотелось бы попросить вас рассказать, как вы работали над первым в вашем творчестве полнометражным фантастическим мультфильмом «Тайна третьей планеты».

Р. К. Прежде всего пришло ощущение важности задуманного. Я познакомился с повестью Кира Булычева «Путешествие Алисы». Мне понравился особый мир, в котором живут герои повести, немного смешные, но очень симпатичные, и захотелось сделать сугубо современную киносказку для детей. Мне представлялось, что характеры героев должны быть узнаваемыми, чтобы зрители могли сопоставить себя с ними, представить себя среди них. Именно поэтому мы тщательно разрабатывали детали окружающей среды. У каждого героя был прототип, выбранный среди живущих рядом людей,— это нам очень помогало в работе. Сначала на Громозеку прототипа не нашлось. И число его рук постепенно уменьшилось до шести, так как мультипликаторам было трудно для каждой из них найти нужное движение. Но когда зазвучал голос известного артиста Василия Ливанова, который озвучивал в свое время и крокодила Гену...

С. А. Да, ведь у вас сначала записывался голос актера, а уже потом мультипликаторы, используя фонограмму, разрабатывали жесты и движения персонажей.

Р. К. Конечно. И вот тут-то знакомые интонации подсказали нам более убедительные и достоверные характеристики этого шумного, суматошного существа. Полнометражный мультфильм — трудоемкая и кропотливая работа, а фантастические фильмы о полетах в космос, в другие миры и галактики — принципиально новое явление на мировом экране, тем более в мультипликации. Естественно, прежде чем сказать здесь свое слово, надо было ознакомиться с зарубежными фильмами на эту тему. Кинофантастика, надо сказать, все больше превращается на Западе в своеобразную моду, с успехом заменяя уже поднадоевшие зрителю «фильмы катастроф». Большей частью кинофантастика оказалась откровенно развлекательной. Идеологи Запада видят в ней ходкий товар, рассчитанный на то, чтобы отвлечь зрителя от мрачных треволнений и забот. Но за зрелищным великолепием нет-нет да проглядывают идеи исторической безысходности, бессилия человека, зажатого буржуазным обществом в тиски неразрешимых конфликтов. Один из вышедших недавно на Западе полнометражных мультфильмов показывает воскрешение фашизма в фантастическом мире роботов, воз-

никающем на развалинах современной цивилизации, другие — говорят о ничтожности человека, беспомощного перед таинственными и непознаваемыми силами, влияющими на его судьбу. Человек висит, как альпинист, над пропастью, весь во власти случая и в конце неминуемо срывается в нее — такова полная пессимизма и горечи основная мысль нового полнометражного мультфильма «Хронополис» («Город времени») французского режиссера П. Камлера.

Естественно, что, ставя свой первый полнометражный рисованный фильм «Тайна третьей планеты», мы исходили из совершенно других задач и принципов.

Не претендуя на философскую многозначительность, наша лента в то же время показывает человека в космосе не воинственным чудовищем и не игрушкой слепых сил и враждебных стихий, а разумным хозяином космических пространств, утверждающим и здесь основы добра, справедливости, дружбы, взаимопонимания. Важно отметить, что экранизированная нами повесть Кира Булычева «Путешествие Алисы» написана для подростков и о подростке — прототипом ее была девятилетняя дочь писателя. В точности адреса и жизненности характера девочки, думается, и состоит привлекательность этого своеобразного произведения нашей детской литературы последних лет, которую мы постарались бережно сохранить.

Утверждать добро, учить справедливости, воспитывать убежденность в правоте нашего дела — такова задача, которую ставит перед мастерами кино июньский (1983 г.) Пленум ЦК КПСС. Задача важная и непростая. Художник может ее выполнить, если он зажег этот свет в себе самом, если эти позиции выношены всей его жизнью и творчеством. Работа над полнометражным фильмом «Тайна третьей планеты» принесла мне и, думаю, всему нашему коллективу новую грань важного опыта. Я надеюсь, что этот опыт будет полезен в какой-то мере и для моих коллег.

Мультипликация, естественно, никогда не откажется от фантастических сюжетов, потому что возможности вымышленного здесь чрезвычайно разнообразны и по-разному сопрягаются с материалом действительности. И все же я думаю, что создатели мультфильмов по-прежнему будут ценить и классические сказочные сюжеты. Об этом я вспомнил, знакомясь на одном из последних Международных кинофестивалей в Москве с полнометражным рисованным фильмом выдающегося французского режиссера Поля Гримо «Король и птица», поставленным по сказке Г. Х. Андерсена «Пастушка и трубочист», сказке, к которой уже не раз обращались режиссеры-мультипликаторы, в их числе наш замечательный мастер Лев Атаманов, кого я считаю одним из своих учителей.

С. А. Вы ведь знаете, что этот фильм Гримо — вторая его версия той же сказки Андерсена и что история произведения драматична. Она наглядно показывает, как трудно работать режиссеру-мультипликатору в странах, где его творчество вынуждено считаться с законами частного капиталистического предпринимательства.

Р. К. Я так же, как и вы, видел фильм Гримо «Пастушка и трубочист», вероятно, более двадцати лет назад, знаю, что он был создан в творческом содружестве с замечательным французским поэтом Жаком Превером и что у фильма была тяжелая судьба, несмотря на блестящий состав работавшего над ним творческого коллектива, настоящего созвездия талантов.

С. А. Картина не была завершена, выпускавшая ее фирма обанкротилась и продала ленту наряду с прочим инвентарем. Затем ее неоднократно перепродавали, и лишь много лет спустя, уже в семидесятые годы, Полю Гримо удалось приобрести ее, чтобы выполнить ранее задуманное. В 1979 году под новым названием «Король и птица» был выпущен новый, в сущности, фильм, более соответствующий первоначальному замыслу Гримо и Превера.

Р. К. Мне думается, что эту картину смело можно отнести к классике сказочной мультипликации и звучит она удивительно свежо и современно.

С. А. Интересно отметить, что столь авторитетные знатоки и мастера мультипликации, как Поль Гримо, признанный глава французской национальной школы рисованного кино, и его ученик Жан-Франсуа Латони, дали высокую оценку работам наших молодых режиссеров.

Латони, например, писал, что пребывание в нашей стране позволило ему «открыть для себя богатство и красоту молодой советской мультипликации».

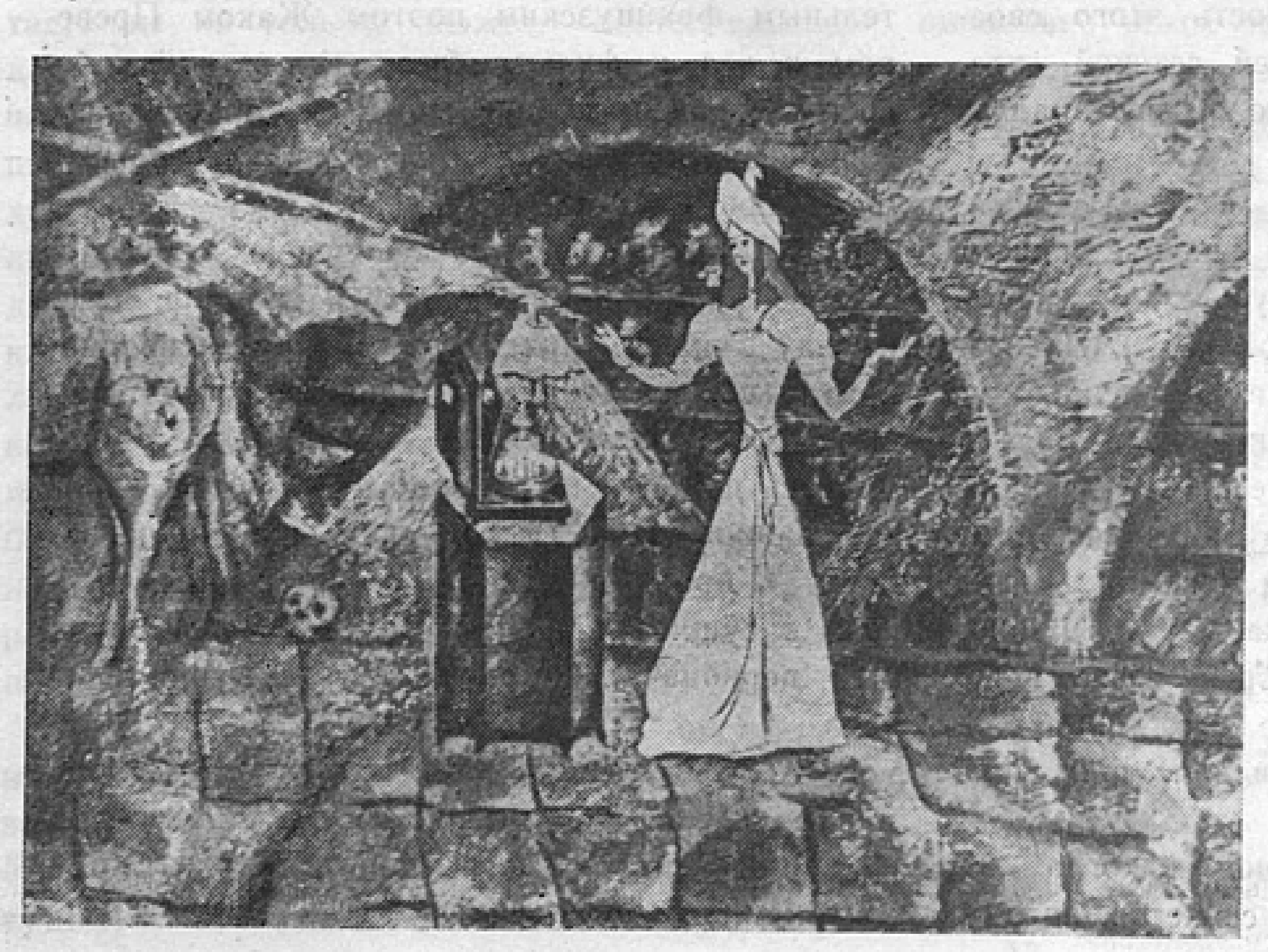
Р. К. Такая оценка, конечно же, не случайна. Новизна, смелость, оригинальность в подходе к решению темы характерны для поисков молодых. В Армении это Роберт Саакянц, режиссер, тонко чувствующий особенности национального фольклора, возможности синтеза в мультипликации различных сфер национальной художественной культуры. В Эстонии привлекают внимание фильмы талантливого графика-карикатуриста Прийта Пярна, выступающего в последние годы со все более яркими режиссерскими работами. Интересной мне представляется его недавняя картина «Несколько упражнений», в которой выразительность формы и мультипликационного движения полностью соответствует глубине содержания.

У нас есть искусные мастера, в том числе из молодых, владеющие инструментовкой движения мультперсонажа — оно развивается в их лентах свободно и естественно, как захватывающая мелодия.

К сожалению, дается это лишь немногим. Не может не волновать происшедшее в последние десять-пятнадцать лет заметное падение культуры движения. Наши мастера старшего поколения всегда признавали значение выразительной «мимики», позы, жеста персонажа, что идет от точности наблюдения, от глубины понимания природы типологического, характерного. Думаю, что нашей сегодняшней мультипликации важно поднимать культуру выразительного движения, иначе мы все чаще будем натыкаться на штамп. Я понял это и на своем опыте. Заменив метод пластического движения наплывами в фильме «Метаморфоза», мы утеряли живость и характерность, присущие мультипликационной пантомиме, эмоциональную яркость и выразительность движения.

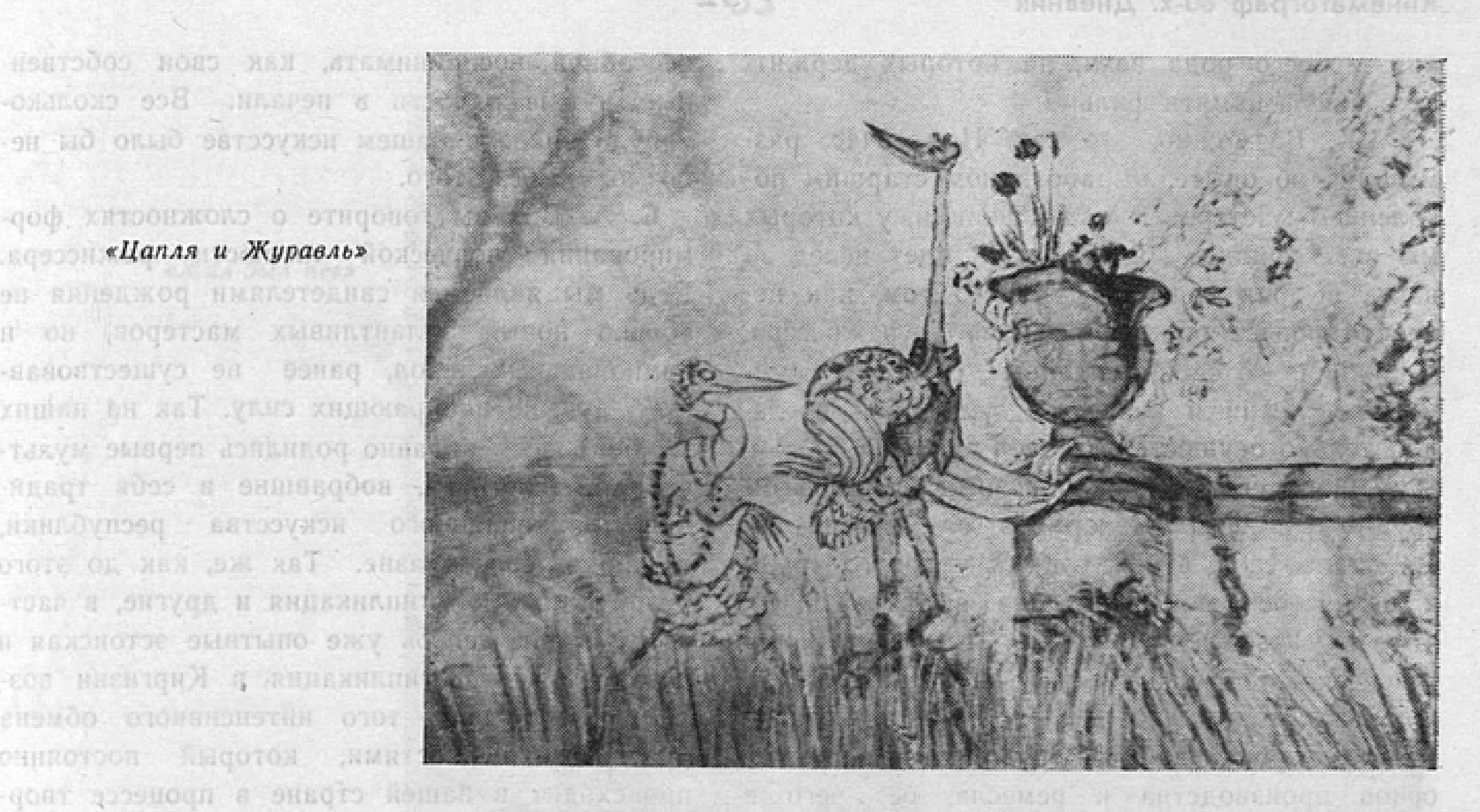
К сожалению, такая подмена происходит в мультипликации последних лет довольно часто.

С. А. Насколько я знаю, все, кто когда-либо писал о художественной природе мульт-



«Халиф-Аист»

«Цапля и Журавль»



фильма, его характере и особенностях, справедливо видели в движении, объединяющем пространственно-изобразительный и временной элементы, один из главных инструментов мультипликационной выразительности. Глава югославской мультипликации, так называемой Загребской школы, Душан Вукотич каждый раз, когда его спрашивали о специфических чертах его творчества, подчеркивал, что рисованный фильм — это прежде всего искусство движения, и возмущался при этом, что в картинах, где «слова заливают экран», движение приходится слушать, а не воспринимать зримо, непосредственно. Болгарский режиссер Тодор Динов вполне резонно выступает против недооценки изобразительного начала, которое несет в себе оживающий рисунок, а также против абсолютизации стоящей перед художником задачи выразить, нарисовать само движение. Подчиняя реальное движение законам своего искусства или создавая новое, до этого не существовавшее в реальном мире движение, художник-мультипликатор, как подчеркивает Динов, делает это для более глубокого отображения проблем и явлений действительного мира.

Р. К. Да, это очень важный момент во всем нашем творчестве. Точно так же, как фантастическое существует для нас как форма выражения реального (именно реального, а не неправдоподобного — реальности характера, реальности мысли), так и движение выдуманное, а без него, мне думается, не обойтись мультипликации, должно служить более точному выражению замысла. Тут все глубоко диалектично и взаимосвязано. Подсмотренное и изобретенное складываются, дополняют друг друга, придуманное живет и действует по законам художественной правды. Это тот сгусток мыслей и чувств, который трогает, волнует, заставляет учащенней биться наше сердце. Лично я по количеству таких счастливых изобретений и находок сужу о зрелости художника. Когда я вижу, как в «Треугольнике» из нескольких движений женщины, стоящей у плиты, Прийт Пярн создал целую симфонию, я с восхищением повторяю: «Вот это мастер!»

С. А. А я до сих пор помню и знаю, что об этом помнят с детства многие зрители, как движутся брови у бульдога в «Варежке» или жесты крокодила Гены, играющего на гармошке, старухи Шапокляк, восседающей на крыше вагона. Детали выразительного движе-

ния — своего рода вехи, на которых держится в нашей памяти фильм.

Р. К. Возможно, это так. Но сейчас, размышляя об опыте, выработанном старшим поколением мастеров мультипликации, у которых мы все учились, и тех, кто идет вслед за нами, я прежде всего думаю о том, как непрост процесс рождения нового режиссера, художника со своим ви́дением, со своим пониманием жизни и искусства, умеющего последовательно осуществлять свой замысел. О том, как много самых разнообразных и при этом трудно совместимых качеств он должен соединить в себе, чтобы годами упорного труда и целеустремленных поисков выработать то, что мы называем обычно индивидуальным творческим почерком. Высокий профессионализм, к которому все мы стремимся,— это не только хорошо набитая рука, четкое знание основ производства и ремесла, без чего в киноискусстве не прожить и дня, но нечто неизмеримо большее — ясность цели, широта кругозора, богатство органично и глубоко воспринятой художественной культуры, начитанность и насмотренность — в жизни и в искусстве. Естественно фундаментом тут служит чуткость ко всему новому, значительному, чем живет страна, отзывчивость души, способной воспринимать, как свои собственные, чужие радости и печали. Все сколько-нибудь яркое в нашем искусстве было бы невозможно без этого.

С. А. Вот вы говорите о сложностях формирования творческой личности режиссера. Ведь мы являемся свидетелями рождения не только новых талантливых мастеров, но и национальных школ, ранее не существовавших, а ныне набирающих силу. Так на наших глазах совсем недавно родились первые мультфильмы Киргизии, вобравшие в себя традиции национального искусства республики, его яркое своеобразие. Так же, как до этого белорусская мультипликация и другие, в частности такие теперь уже опытные эстонская и латвийская, мультипликация в Киргизии возникла на основе того интенсивного обмена духовными ценностями, который постоянно происходит в нашей стране в процессе творческого общения и взаимообогащения разных национальных культур.

Р. К. Согласен. Без этого невозможно представить ни то, чего мы достигли в развитии нашего искусства сегодня, ни то, чего оно может и должно достичь завтра. Причем круг интернациональных контактов и общения, вносящих важную лепту в общее дело, сегодня



«Осень»


«Жил-был пес»

необычайно расширился. Недавно мы познакомились с работами молодых болгарских мастеров Анри Кулева, Николая Тодорова, Слава Бокалова, которые, окончив ВГИК, теперь работают на мультипликационной студии «София». В их творческих поисках много нового: подчеркнуто условное живописное решение персонажей и среды, в которой они действуют, необычное композиционное строение, в частности широкое использование панорамы, одушевление и персонажей, и фона, своеобразное обыгрывание ракурсов и планов, позволяющее сделать более выразительным и насыщенным пространство мультфильма, подчеркнутая и даже, можно сказать, усиленно нагнетаемая метафоричность. Можно, конечно, спорить, насколько результативно применение того или иного приема. Даже такой неугомонный новатор, как Пикассо, не уставал повторять, что в искусстве важны не столько поиски, сколько находки. Но сама-то атмосфера, в которой возможны смелые творческие искания, тоже чего-то стоит!

С. А. Болгарскую мультипликацию мы знаем давно. Мне чрезвычайно интересно было познакомиться в последнее время с творческим опытом мультипликаторов таких социалистических стран, как Куба и Вьетнам, показавших большие и содержательные программы своих работ советским кинематографистам. И та и другая национальные школы мультипликации рождены революцией и отражают дыхание новой жизни, историю борьбы народа за свободу и утверждение социалистических принципов При этой общности содержания — художественное своеобразие, неповторимая оригинальность стиля, опирающегося на национальные традиции и художественный опыт каждого из народов. Характерно, что если кубинский режиссер Хуан Падрон и его коллеги идут в своих рисованных фильмах от широко распространенной на американском континенте графики комиксов, по-своему мастерски переиначивая и истолковывая ее в духе боевых революционных плакатов, то даже публицистически острые вьетнамские картины, как, например, «Говорящий дрозд» известного мастера Нго Мань Лана, заставляют вспомнить о традициях миниатюры и о фольклоре Вьетнама.

Р. К. Палитра художественных возможностей мультипликации сегодня значительно расширяется. Все разнообразнее используются новые материалы: пластилин и глина, живо-

пись на стекле, раскрашиваемый песок, создающий причудливые полуобъемные изображения, все изощренней становится эстетика плоской марионетки, открывающей пути многообразных и неожиданных изобразительных решений. Наша мультипликация все еще недостаточно использует выразительность живописных структур, почти не знакома со своеобразным художественным языком силуэтного фильма, не испытала и особенностей пиксиляции — покадровой съемки живых исполнителей. Новые возможности открывают и электронная техника и техника видео, широко применяемые на телевидении. О компьютерной мультипликации сегодня много говорят и пишут на Западе, к ее помощи, значительно облегчающей трудоемкие процессы, прибегают на студиях Англии, Канады, Японии главным образом для создания рекламных мультфильмов. Конечно, компьютер как вспомогательное средство может быть использован везде, где он не ограничивает и не обедняет человеческое начало, лежащее в основе искусства.

Освобождение человека от творческого труда иллюзорно. Мышление с помощью компьютера — не более как миф, распространяемый технократами. Машинный стандарт схематичного рисунка при всем разнообразии предъявляемых им вариантов не может, во всяком случае при нынешнем уровне развития кибернетической техники, заменить живого дыхания линии и выразительной эмоциональности форм, создаваемых в мультипликации трепетной рукой художника.

С. А. Мне представляется реальным обогащение мультипликации за счет использования всевозможных «гибридных» форм и введения элементов коллажа. Выдающиеся наши режиссеры и мастера социалистических стран — Александр Птушко, Карел Земан, Ион Попеску-Гопо — своими фильмами подтверждают справедливость этого опыта. Здесь уместно снова прибегнуть и к творческой практике студии «Союзмультфильм». Мастера объединения кукольной мультипликации стали инициаторами соединения разных видов мультипликации с элементами документального и натурно-игрового кино. Я имею в виду широкоизвестные полнометражные фильмы «Баня», «Маяковский смеется» Сергея Юткевича и Анатолия Карановича. Их смелое талантливое начинание следовало бы продолжить. Не менее интересный опыт подчинения единой творческой задаче разнородных выразительных элементов представляет собой фильм режиссера Николая Серебрякова и художника Алины Спешневой «Поезд памяти», в котором были использованы по методу коллажа фотодокументы, рисунки, живописные этюды, стилизованные под фрески латиноамериканских художников, драматически напряженные кадры кинохроники. Но главное, что необходимо, мне думается, приобрести сегодня мультипликации (и что нес в себе этот фильм), — это ощущение новых измерений реального и, прежде всего, новых возможностей в художественном исследовании человеческого характера, выраженного с помощью органичных для мультипликации средств — метафоры, юмора, фантастики, — явлений неизмеримо большего, чем до сих пор, социального масштаба. Согласны ли вы с этим?

Р. К. Конечно, согласен. Именно в этом направлении, как я представляю, сосредоточены и устремлены поиски моих коллег и мои собственные.

Дискуссии

Л. Мороз-Погрибна

Интерпретации и вариации

Довольно четко вырисовывается любопытная закономерность: чем больше кино берет от литературы (а такие периоды чередуются с периодами определенного отчуждения, что, впрочем, необходимо для усвоения полученных уроков, а иногда и для осмысления новых потребностей), тем настойчивее пытается оно доказать устами практиков свою абсолютную самостоятельность, свою полную независимость (мнимую, разумеется) от литературы. Может быть, поэтому история экранных прочтений произведений литературы полна драматических столкновений.

Сегодня никто не сомневается не только в праве, но и в необходимости поиска кинематографом особых, существенно отличных от литературных средств выразительности. Но тут и начинаются парадоксы. Кинорежиссер Лана Гогоберидзе, пришедшая в кино из литературы, точнее, из литературоведения, с неодобрением относится к попыткам литературных критиков разобраться в вопросе «о степени литературной наполненности» того или иного фильма, выяснить, «совпадает» или «не совпадает» он с литературным первоисточником, есть потери или нет потерь, донес (или все же расплескал) режиссер писательский замысел...» [1]. В то же время она убеждена в том, что «кино не может существовать только за счет своих собственных художественных средств» и прогресс в киноискусстве возможен лишь через освоение им именно литературной традиции: «сосредоточенности на... решении поднятых художником проблем через внутреннее состояние героя».

Обобщая размышления о формально-сущностных уроках литературы, теоретики приходят к выводу, что «...кинематограф и вслед за ним телевидение пользуются опытом литературы не только и не столько ради того, чтобы заимствовать ее способы отражения мира, сколько ради того, чтобы и з в л е ч ь и з н е е ф у н д а м е н т а л ь н ы е з а к о н ы и с к у с с т в а в ц е л о м (разрядка моя. — *Л. М.-П.*), уже постигнутые литературой, но пока еще неведомые другим видам искусства» [2].

Когда цель фильма есть перевод литературного произведения на язык кино, тогда вполне естественно сопоставить его с первоисточником, выяснить степень их взаимосоответствий или расхождений, выяснить, где и что более выразительно, более впечатляюще, какими путями идейно-образная система книги материализуется в экранном бытии и тому подобное. Ст. Рассадин справедливо считает такое сопоставление органическим выражением «сопротивления души, не желающей расставаться с тем, что вросло в нее...» Но нередко экран использует лишь отдельные мотивы книги, вносятся существенные изменения, возникают серьезные отклонения и от буквы, и от духа первоисточника. И тогда тем более оправданы сличения, как столь же естественное выражение протеста против «взаимообкрадывания», как выразился Ст. Рассадин. Пожалуй, можно сказать и резче, и определеннее — обкрадывания литературы и самообкрадывания кино.

Разделяю сожаления Ю. Богомолова по поводу обеднения и даже искажения экраном некоторых произведений Стендаля, Лермонтова, Чехова, Роллана. Действительно, на практике нередко получается даже не «удвоение литературного образа» (которое, в самом де-

---

Продолжение дискуссии об экранизации. Начало см.: «ИК», 1983, № 8—11.

[1] «То есть состоялся ли — в тени и свете экрана — чисто литературный акт?» — развивает она свою мысль, и здесь необходимо уточнение, поскольку сохранение на экране замысла первоисточника в идеале осуществимо, конечно же, в процессе создания оригинальной кинематографической образности. (См.: «Литературное обозрение», 1980, № 1.)

[2] Андреев Ю. Литература и кино (К принципам классификации искусства). — «Вопросы литературы», 1982, № 8, с. 25.

ле никому не нужно), а немотивированное выпячивание лишь некоторых его аспектов. Но не могу понять, однако, почему, размышляя над процессом, в результате которого возникает «самодовлеющий пункт», то есть, очевидно, классическое произведение, взятое во всей его сложности и переведенное на язык кино, Ю. Богомолов приходит к мысли о необходимости «привнести» в него смысл. Как будто там, в литературном оригинале, этого смысла для нас, современных людей, недостаточно. И почему, собственно, этот самый привносимый смысл должен отличаться от смысла экранизируемого произведения? Почему не пытаться понять саму его сложность, не пойти в глубь ее, а не в сторону от нее?

Об экранном осмыслении классического литературного произведения размышлял в свое время Г. Козинцев: «Думают, что это нечто вроде «Союзтранспорта»: способ перевоза имущества с одного пункта на другой — со страниц на экран, не потеряв ничего по описи. Нельзя этого сделать. Чем более похоже — тем хуже... Нужно не перенести (в целости), а продолжить жизнь в другом времени, в другом духовном мире»[3]. Кажется, здесь можно усмотреть совпадение с точкой зрения Ю. Богомолова. И вот еще: «Постановка классического произведения — не воспроизведение его в том виде, в каком оно уже существует, а следующее его существование, уловленное живой тканью искусства, продолжение жизни, заключенной в живом движении. Это не сохранение в окаменелости, неприкосновенности какой-то высшей эстетической гармонии, а возможность бесконечности новых восприятий, и следовательно, — продолжающегося движения. Единства жизненного движения (современное значение, жизненная важность исследования действительности) и исторического движения культуры (уровня знания человечества о себе)»[4]. Снова вроде бы совпадение с концепцией критика. Но для того чтобы эти слова были понятны в их диалектике, приведу еще одну цитату из записей Козинцева, искавшего «выявленное, а не выдуманное»[5]: «Пожалуй, наиболее ясное, неопровержимое положение: нельзя для своего замысла перерабатывать пьесу. Все должно быть найдено в кругу уже написанного. Это-то уж, во всяком случае, очевидно. Разумеется, очевидно»[6], — особо, дважды подчеркивает сказанное художник.

Какие же вмешательства в художественную ткань литературного произведения можно считать допустимыми и каковы их пределы? К чему обязывает режиссера имя писателя, вынесенное в титры, и какие права дает ему приставленное к этому имени уточнение: «по мотивам»? Эти вопросы, приходится признать, недостаточно разработаны нашей теоретической мыслью. Практики кино решают проблему по своему разумению. Как правило, считается, что слова «по мотивам» позволяют манипулировать литературным произведением как угодно, создавать такие вариации, в которых, собственно, уже ничего и не остается от его темы, его ведущей мелодии. Тут нет оснований говорить об интерпретации идей и образов автора. Они в данном случае всего лишь повод. Какую же позицию должна занять критика, если вольный перевод обнаружил талант режиссера, хотя и продемонстрировал полное его нежелание считаться с замыслом и стилистикой оригинала? Радоваться, что появилось новое интересное произведение киноискусства, или пытаться доказать, что подобное обращение с произведением искусства словесного неэтично? Когда появилась лента Э. Лотяну «Мой ласковый и нежный зверь», несмелые голоса защитников Чехова буквально заглушил величальный хор убежденных в том, что победителей не судят.

Множество фильмов, снятых на основе литературных произведений, дают возможность — с определенной мерой условности, разумеется, — говорить о двух путях подхода, одним из которых оказывается «путь утверждения и развития нравственной, поэтической идеи произведения» (заимствую эту удачную формули-

[3] Козинцев Г. Время и совесть. М., 1981, с. 139.
[4] Там же, с. 145.
[5] Козинцев Г. Время и совесть, с. 18.
[6] Там же, с. 135.

ровку у Ю. Андреева [7]. В этом ряду обычно называют такие фильмы, как «Чапаев», «Иваново детство», «Летят журавли», «Неоконченная пьеса для механического пианино», доказывающие перспективность метода «отталкивания» от литературного произведения (в данном случае Д. Фурманова, В. Богомолова, В. Розова, А. Чехова); отталкивания — подчеркнем еще раз, — обусловленного, в первую очередь, «материальной» природой киноискусства, отличной от искусства слова, что отнюдь не мешает кинематографисту оставаться единомышленником писателя. Общеизвестны и другие перевоплощения литературных героев, такие, как в фильме «Не горюй!» Г. Данелия или в осуществленных А. Куросавой, Л. Висконти экранных версиях произведений Ф. Достоевского: сюжет переносится на другую национальную почву, что требует серьезных переакцентировок, и не только внешних, но и внутренних. Однако сохраняется пафос писателя — пафос художественного исследования проблем общечеловеческих, проблем социально-психологических, интерес к судьбе, к чувствам человека, поставленного в определенные социальные условия.

«Менее опасным» (для литературы), но одновременно «менее перспективным» для кино считается путь «прямого перевода литературной образности в кинообразность» — эта мысль иллюстрируется таким, например, фильмом, как «Тихий Дон» С. Герасимова, где «эпизод следует за эпизодом в том же порядке, что и в книге...» Но чем, собственно, этот принцип хуже первого? Стоит ли настаивать на том, что кажется вполне очевидным: конечный результат все же зависит не от голого принципа, а от того, как он использован. Ведь и в «Тихом Доне» произведен отбор материала, соответствующий законам экрана. А разве подбор актеров и осуществленная вместе с ними глубинная разработка созданных писателем характеров — не служат развитию его, режиссера, авторской мысли, фантазии, не являются сотворчеством? Роман Шолохова, по словам С. Герасимова, «явился образцом — не для подражания, а для творческого наследования, для учебы, — всесторонней школой идейности и мастерства. Шолохов как бы проделал за всех нас колоссальную работу, но и каждый из нас должен был мысленно вновь и вновь ее проделывать, чтобы обогащаться для дальнейшего самостоятельного движения. Без «Тихого Дона», без осмысления его опыта это было бы движением налегке» [8].

Сегодня такой принцип подхода к экранизации плодотворно использует Г. Панфилов в «Валентине» и в «Вассе». О своем фильме «Валентина» по пьесе А. Вампилова «Прошлым летом в Чулимске» он говорит: «...мы старались ничего не придумывать, а просто максимально использовать то, что так прекрасно, так интересно найдено Вампиловым. ...Фильм содержит, с моей точки зрения, не только мысли автора, но сохраняет и форму авторского выражения, и тем самым он максимально близок драматургу. Это вампиловский фильм по вампиловской пьесе» [9].

Так почему же все-таки такой путь «менее перспективен»? Из-за того, что на этом пути много неудач? А может, их потому и много, что он — труднее? Ибо воплотить чужой художественный мир и при этом не отступиться от своего — задача огромной сложности.

Не так-то легко различить эти два подхода к экранизации применительно к конкретным кинопроизведениям. Взять, например, телевизионные многосерийные картины «Берега», «Как закалялась сталь», «Овод» — каковы их взаимосвязи с книгами Ч. Амирэджиби, Н. Островского, Э. Л. Войнич? (В разговоре о принципах экранизации невозможно обойтись без обращения к телекино, заслуживающему, по совершенно справедливому замечанию В. Баскакова, большего внимания критики, — в данном случае именно за его поиски путей осмысления литературного произведения.) По трактовке сюжета как судьбы героя они близки к своим литературным первоисточникам. По поводу «Как закалялась сталь»

[7] См.: Андреев Ю. Литература и кино. (К принципам классификации искусства), с. 25.

[8] «Искусство кино», 1982, № 12, с. 81.

[9] «Литературное обозрение», 1982, № 7, с. 94 (разрядка моя. — *Л. М.-П.*).

даже было замечено: «Телевариант задуман и снят куда «ближе к тексту» романа, чем его кинопредшественники»[10]. А ведь большинство эпизодов этого фильма сочинены заново сценаристами А. Аловым и В. Наумовым и режиссером Н. Мащенко! История Даты Туташхиа (переданная довольно точно, если исключить существенные различия в причинах, по которым герой стал абрагом: дуэль за честь сестры в романе — помощь бежавшему от жандармов революционеру в фильме), на телеэкране выстраивается по законам драматургии, отличным от законов эпического повествования.

Иными словами, не так-то легко найти экранизацию, которая представляла бы в чистом виде первый или второй подход к литературному оригиналу. Все чаще появляются телевизионные версии литературных произведений, уже освоенных кинематографом. Трудно не сравнивать телевариант с уже существующим кинематографическим образом. И здесь возникают два момента. С одной стороны, критик, как и художник, имеет право на субъективное (правда, скорректированное научными критериями) восприятие. Исходной позицией для него является личное представление о литературном произведении. С другой — невозможно не учитывать, что особенности фильма-экранизации зависят, как правило, не столько от литературного первоисточника (и уж тем более не от предшествовавших экранизаций), сколько от творческой индивидуальности режиссера. Рассматривать экранизацию следует, как предлагает Ю. Богомолов, скорее в контексте творчества автора-режиссера.

С точки зрения субъективной, Овод в фильме А. Файнциммера кажется мне более привлекательным, чем Овод в телесериале Н. Мащенко. Это неудивительно: ведь то давнее впечатление было обусловлено юношеским восприятием, согласно которому герой Войнич должен быть прекрасен внутренне и внешне. Именно такому представлению отвечает Овод О. Стриженова, оставшийся в памяти как герой романтически-возвышенный, далекий от будней и будничности, подобно страстно темпераментному Монтанелли — Н. Симонову. (Когда Ю. Богомолов пишет о «стереотипе понимания» литературного произведения, который чуть ли не вынуждает художника создавать именно такой образ, какой соответствовал бы зрительским-читательским требованиям, он, мне кажется, несколько недооценивает одно обстоятельство: и сам художник тоже ведь человек того же времени, что и зрители, и, наверное, его собственные вкусы и пристрастия пребывают в такой же связи с общими представлениями.) Это герои глубоких чувств и безоглядных поступков, их человечности и привлекательности не отменяет появление новых — трагических — героев: отца и сына, раба и борца. Тут мой стереотип восприятия отступает под натиском объективного отношения критика к произведению режиссера Н. Мащенко, для которого обращение к роману «Овод», конечно же, не случайно и четко вписывается в контекст его творчества.

Овода А. Харитонова из нового телефильма я, в отличие от Ю. Богомолова, воспринимаю не в противопоставлении «всем», а как представителя «от всех», вижу в нем не столько избранничество, сколько обобщение, концентрацию, что ли, всей страсти, всей самоотверженности революционера, да и страданий, выпавших на его долю, — тоже. А его человеческая исключительность исходит не из романтической запрограммированности, а из того, что он в определенном смысле опередил свое время. Артур жестокой ценой нечеловеческих испытаний преодолел непримиримое противоречие, рожденное несоответствием догматов церкви и реальной жизни, которое морально сгубило его отца.

Чтобы понять до конца концепцию новой экранизации «Овода», стоит сопоставить ее с романом, тем более что это вовсе не тот случай, о котором со справедливым укором пишет В. Баскаков: «...и в этой борьбе со «стереотипами» и «клише» (экранизатор. — *Л. М.-П.*) утрачивает дух и замысел литературного первоисточника, увлекаясь лишь своим ви́дением, своим пониманием, рассматривая само произ-

[10] Соколов В. Читающая камера. — «Литературная газета», 1982, 1 сентября.

ведение лишь как «точку отталкивания», не более».

Как ни удивляет сверхъестественная сдержанность Монтанелли — С. Бондарчука в фильме, мы при внимательном прочтении романа убедимся, что именно так описывает его поведение Войнич. Внутреннее сопротивление может вызвать роскошь интерьеров и туалетов экранных героев, но и на этом делает ударение автор романа как на одном из средств конспирации.

Но всегда ли правы критики, оценивая очередную экранизацию литературного произведения в контексте экранизации предыдущей? Если, например, фильм «Как закалялась сталь» давал какой-то повод для таких аналогий, поскольку его сценаристы А. Алов и В. Наумов были режиссерами-постановщиками снятой в 50-е годы ленты «Павел Корчагин», то в оценке такого фильма, как «Р. В. С.» (сценарист Ю. Чулюкин, режиссер А. Мороз), некорректны сравнения (которые можно понять и как противопоставления) с картиной «Дума про казака Голоту». В фильме И. Савченко повесть А. Гайдара была использована как основа для развития мотивов украинского фольклора. Это была интересная попытка создать эпическое произведение, понятное детям (ведь «Дума...» — одна из первых лент только что созданной студии «Союздетфильм», а И. Савченко был молодым режиссером). Кинолента «Р. В. С.» пронизана духом и настроением произведения А. Гайдара. Режиссер ставил перед собой задачу с максимальной полнотой и точностью воспроизвести кинематографическими средствами художественный мир писателя. И таинственность заброшенных сараев, где прячется раненый комиссар Сергеев, и детская наивность Димки, и столь же наивная самоуверенность Жигана, и постепенное мужание мальчиков, начинающих понимать, что их помощь Сергееву — не просто приключение, а серьезное революционное дело, и еще множество эмоциональных нюансов обнаруживают попытку передать на экране гайдаровскую тональность.

Короче говоря, стереотип восприятия, вполне простительный публике, перестает быть невинной слабостью, когда дело касается критики.

Размышляя о субъективности личного восприятия литературной классики, А. Баталов, например, считает, что критические замечания М. Блеймана по поводу фильма И. Хейфица «Дама с собачкой» основаны на его чисто субъективном ощущении рассказа [11]. Пытаясь разобраться, я встретила в тетрадях И. Хейфица запись слов Горького о том «бодром, обнадеживающем», что «в каждом рассказе Чехова... пробивается сквозь кромешный ужас жизни». И здесь же: «В этом и состоит зерно «Дамы с собачкой», а задача ее экранизации заключается в том, чтобы вскрыть в образах зрительных, как сначала тихо и неуверенно, а затем все громче и явственнее звучит эта бодрая нота в грустной музыке рассказа» [12]. Видимо, эту задачу режиссер в определенной степени выполнил — на этом останавливает внимание и Ю. Богомолов (правда, М. Блейман критиковал фильм за другое). Но почему же тогда мне нынче (а я недавно посмотрела фильм еще раз) увиделись, послышались в тончайших нюансах актерской игры И. Саввиной и А. Баталова нотки не только обреченности, но и некоммуникабельности? Может, это и есть сегодняшнее мое восприятие? «Открытие Чехова как провозвестника драмы некоммуникабельности, духовной разобщенности было еще впереди», — пишет сегодня Ю. Богомолов. А в 1963 году М. Блейман неудовлетворенно отмечал: «...в фильме Гуров меланхолично уходит, и это далеко от повести» [13]. Значит, тогда это было заметно, но только иначе — со знаком минус — воспринималось. В таком случае получается, что и в фильме изначально заложена присущая лите-

[11] Примером того, как меняется наше общее восприятие, может служить такой факт. По свидетельству А. Баталова, Г. Козинцев на худсовете критически оценил ленту И. Хейфица «Дама с собачкой» за то, что она ему «скорее напоминает попурри из Чехова, чем этот рассказ» («Советская культура», 1983, 10 марта). Проходит много лет, и вот уже всеобщее восхищение (небезосновательное!) вызывает фильм Н. Михалкова «Неоконченная пьеса для механического пианино», в котором тонко зазвучали мастерски объединенные мотивы множества произведений А. Чехова.

[12] Хейфиц И. О кино. Л.—М., 1966, с. 140.

[13] Блейман М. О кино — свидетельские показания. М., 1973, с. 361.

ратурному произведению многозначность, многослойность, дающие возможность воспринимать его по-разному, в разном временно́м контексте.

Мы, критики, частенько бываем непоколебимо уверены в своей способности исчерпывающе правильно и точно интерпретировать произведение — как литературы, так и экрана, — в то время как кинематографисты, мол, только и делают, что ошибаются. Однако современная философская наука утверждает, что «выявление индивидуального своеобразия художественного объекта» путем перевода на дискурсивный язык представляет собой задачу принципиально неразрешимую, поскольку при таком переводе всегда остается некий непередаваемый остаток. Именно в этом остатке может оказаться важнейшее, «живой нерв» художественного произведения. Иначе говоря, произведение искусства имеет такую степень сложности, которая исключает возможность полного формального описания»[14]. В то же время возможности исполнительской интерпретации признаются столь широкими, что ей буквально вменяется в обязанность «быть и собственным художественным открытием исполнителя»[15]. Именно на волне художественного постижения открывается доступ и к содержательной сущности, и к стилю литературного первоисточника, к образному миру писателя. Но успех возможен только при условии достаточной творческой деликатности экранизатора, его умения понять автора первоисточника и развить его замысел. Тогда, как говорится, выигрывают обе стороны.

В свое время М. Блейман рассказывал о том, как пришел к выводу о невозможности для себя экранизировать «Тамань» Лермонтова. Действительно, как создать фильм о Печорине, не раскрывая характера Печорина? Но кинодраматургу представлялось невозможным вводить в «Тамань» материал других повестей «Героя нашего времени»: «...тогда я разрушил бы удивительную композицию «Тамани», полноту ее лаконизма, все то, что делает эту повесть для меня, может быть, самым совершенным произведением русской прозы»[16].

Далеко не всегда, однако, подобные операции с классикой, с литературой вообще губительны. Здесь все зависит от творческой индивидуальности режиссера, от склада его мышления, чувствования. Свои фильмы «Мольба» и «Древо желания» (даже «Я, бабушка, Илико и Илларион» по повести Н. Думбадзе) Т. Абуладзе не склонен считать экранизациями. И не только потому, что в «Мольбе» в один сюжет слиты две поэмы Важа Пшавелы («Гость и хозяин» и «Алуда Кетелаури»), а два литературных героя превратились в одного экранного, не потому даже, что достаточно сложная, можно сказать, многостилевая драматургия «Древа желания» образована соединением нескольких новелл Г. Леонидзе. Режиссер стремился сказать свое слово о мире; найдя созвучие своим мыслям в литературных произведениях, «использовал» их художественные открытия, сделав это с большой любовью и уважением к первоисточнику.

Мы часто говорим о совпадении взгляда кинематографиста со взглядом писателя как о необходимой предпосылке успеха экранизации (что в ряде случаев подтверждается практикой). Какие же точки соприкосновения со столь разными художественными мирами нашел Т. Абуладзе? Очевидно, те, что были истоком, питавшим творчество избранных им в соавторы художников, как и его собственное, — народную этику. Сущность народной философии может быть выражена посредством показа будней людей-коллективистов, сохраняющих достоинство и чувство юмора, поддерживающих друг друга в час великих испытаний. Она, эта философия, может выразиться в протесте отдельных личностей против, казалось бы, традиционных и устоявшихся, а по существу античеловечных традиций общины, продиктованных междоусобной враждой. Так «монтируются» в авторском кино Т. Абуладзе светлый драматизм Н. Думбадзе и суровая эпика Важа Пшавелы. Эти черты сходятся,

---

[14] Яранцева Н. А. Художественная классика в культуре социалистического общества. Киев, 1982, с. 50.

[15] Там же, с. 51.

[16] Блейман М. О кино — свидетельские показания, с. 362.

как в фокусе, в ярком и своеобразном кинопроизведении «Древо желания» по новеллам Г. Леонидзе.

Серьезные изменения на пути к экрану претерпела «волшебная повесть» А. Погорельского «Черная курица, или Подземные жители», и в первую очередь образ главного героя. Алешу Ланского, как известно, подвела мечта о праздности, чудесным образом осуществившаяся. Экранный Алеша лишен тех отрицательных задатков, ради осуждения которых А. Погорельский написал в свое время поучительную сказку: волшебное зернышко, избавляющее от необходимости трудиться, в фильме достается ему неожиданно, поэтому происходящее с ним приобретает особый драматизм, так как обнаруживает невозможность для чистой души сохранить себя в том мире, который ее окружает. А мир этот в картине В. Греся мало похож на тот, что описан в повести, он значительно сложнее.

Казалось бы, что может быть загадочнее, фантастичнее — не́ то полулюдей, не то полутеней прошлого — старушек голландок, «которые собственными глазами видали Петра Великого и даже с ним говаривали...», и уж вовсе поражают воображение железные рыцари, охраняющие вход в подземелье. В фильме все эти «ужасы» отсутствуют (хотя сам ночной путь Алеши достаточно живописен). Зато вместо одного учителя — держателя пансиона возникает целый коллектив: здесь и добрейшая душа Карл Иванович, и священник, весьма усердно втискивающий официальную мораль в ребячьи головы и убежденный, что для этой цели все средства хороши, и умный, ироничный француз Деформ, вынужденный, кажется, постоянно подавлять свое неприятие догм этой морали. И, наконец, Кобылкин, которого так и хочется назвать профессиональным карателем, душителем. Еще только съехались к началу занятий воспитанники, а он уже напоминает им, что со всем рвением приступает к наказаниям...

Для поэтики картины «Черная курица, или Подземные жители» существенно, что большинство занятых в ней актеров исполняют по две роли — одну в мире реальном, другую в «подземном царстве». Дело тут не только в том, что мечта ребенка конструируется из знакомых ему элементов. Так выражается понимание Алешей того главного, что он увидел в этих людях: способности Карла Ивановича все понять и все простить (А. Филозов играет и министра Чернушку), проницательности и великодушия Деформа (В. Гафт одновременно и Король подземного царства), непостижимости и, быть может, поэтому — всемогущества священника (Е. Евстигнеев играет и чернокнижника).

Здесь упомянуты далеко не все изменения, внесенные в сказку А. Погорельского. Столь существенные отступления оправданы концепцией постановщика, который создавал не вариации на тему, а интерпретировал литературное произведение, базируясь на своем творческом и человеческом опыте. Вся проведенная кинематографистами работа имеет четкую направленность, совпавшую, подчеркнем, с замыслом, с педагогическими устремлениями писателя. Гуманистическая сущность повести, глубоко понятая нашими современниками, получила не только остроумное, убедительное истолкование средствами другого искусства, но и дальнейшее развитие. Нельзя не заметить и того, что важнейшие, наиболее выразительные кинематографические находки — проезд по интерьеру пансиона, множество горящих свечечек в детской спальне, цветовое и световое противопоставление картин реального и фантастического миров — подсказаны самой повестью, и не только ее текстом, но и некоторыми нюансами ее настроения, и прочитать их создателям фильма удалось тонко и деликатно.

Вряд ли кто-нибудь сегодня сможет безоговорочно утверждать возможность экранного прочтения литературного произведения без отступлений от него. Но остается и даже приобретает еще большую остроту вопрос о направленности отступлений, о характере дополнений. Здесь-то и выясняется, что же перед нами — творческая интерпретация или вариация, волюнтаристски использующая чужой замысел.

Неограниченные возможности для творче-

ской фантазии дарит экрану жемчужина мировой литературы драма-феерия Леси Украинки «Лесная песня», чья поэтика в значительной мере сложилась на основе народной философии, традиционном для украинского фольклора образном осмыслении Добра и Зла. Причем из множества подходов и вариантов трактовки этого произведения наименее убедительным оказывается именно тот, в котором не до конца прочитываются, а иногда и слишком явно осовремениваются самые существенные его идеи, настроения. Дело не в том, соответствует ли нашим привычным представлениям о Лесиной Мавке внешность героини картины, снятой Ю. Ильенко, наверное, лесная русалка может обладать и таким — тяжеловатым, гипнотическим — взглядом.

Дело в другом. Смысл произведения Леси Украинки неизмеримо шире рассказанной в нем легенды, десятки посвященных ему всесторонних исследований все еще не раскрыли его до конца. Было бы по меньшей мере странно ожидать полноты его прочтения от одного фильма. Но, отбирая для экрана только одну образную мысль, уточнившую, кстати, название фильма «Лесная песня. Мавка», — режиссер не учел доминанту сквозного образа пьесы. Ведь Мавка — не просто дитя леса, она — сама душа его, его поэзия. Она существо необычное не столько тем, что ощущает себя сестрой печальной березы, дочерью старой скрипучей вербы, и даже не тем, что она бессмертна, как и природа, сколько своим поэтическим и одновременно философским мышлением, попыткой понять людей, постичь главное в них, что заслоняется, принижается, а порой и уничтожается условиями их повседневной жизни, — именно в этом стремлении заключается истинная духовность образа Мавки.

Ее взаимоотношения с крестьянским парнем Лукашом — не просто история еще одной любви и еще одной измены. Ведь именно эта встреча впервые прервала ее неосмысленное растительное существование. («Ты душу дал мне», — говорит она в финале Лукашу). Очеловечивание Мавки, как и путь Лукаша к истинной поэзии бытия, к одухотворенности, происходит через страдание. И Лукаш умирает вовсе не потому, что не может жить без Мавки (ведь она-то весной воскреснет), а потому, что для него уход из жизни — единственная возможность сохранить свою душу чистой, свободной от меркантилизма и пошлости.

Заметив в одном из интервью, что непосредственно пообщаться с Лесей Украинкой можно, лишь читая ее произведение, Ю. Ильенко объяснил, что его фильм должен показать, «как конкретный современный художник чувствует и понимает мир поэтессы». Кинорежиссера привлекли в нем вечные проблемы — человеческой духовности, силы любви, взаимоотношений человека и природы.

Однако главной целью обращения Ю. Ильенко к произведению Леси Украинки был образ Мавки. Как сказано в том же интервью, режиссер задумал представить Мавку как «просто женщину, которую можно встретить на улице, и чтоб сквозь эту простоту проглядывала духовность ее натуры». Зададимся вопросом: ради какой высокой цели надо было так заземлять поэтический образ? Удалось ли путем снижения, упрощения образа достичь раскрытия названных режиссером «вечных» тем?

Режиссерская задача повлекла за собой деструкцию художественного замысла Леси Украинки. Судьба экранной Мавки — это полная тоски и безысходности судьба женщины, покинутой любимым, тщетно пытающейся вернуть так быстро промелькнувшее счастье. В фильме преобладают печальные, даже пессимистические мотивы. Между тем самой натуре Леси Украинки — притом что в ее творчестве и, в частности, в «Лесной песне», достаточно много и боли, и печали, и страданий — свойственно жизнеутверждение, и лейтмотивом одного из любимых образов поэтессы — Мавки — являются ее слова: «...Я буду вічно жити! Я в серцi маю те, що не вмираэ». (Слова эти звучат в одном из эпизодов фильма, но не приобретают программного значения.)

Изменение сущности центрального образа повлекло за собой «по цепочке» и другие смещения. Черты отвратительной в своем бес-

стыдстве совратительницы-злодейки приобрела Кылына, а ведь у драматурга именно она и есть обычная женщина, каких много. Почти совсем потерялась индивидуальность Лукаша, по сути только подыгрывающего Мавке. Лесные существа — Русалка, черт Куц — изображены в подобии человеческом, но сделано это на грани гротеска, что вносит в картину стилевой диссонанс.

Свобода полета фантазии кинематографиста в приложении к произведению литературы обеспечивается только сохранением внутренней сущности этого произведения, а иначе зачем обращаться именно к нему?

Сегодня, быть может, как никогда, обострилась наша потребность понять, постичь в литературной классике именно ее, а не то, что в ней нам в данный момент показалось созвучным, а завтра станет пройденным этапом.

Воспроизводя на экране замысел писателя, кинематографист, если он мыслит творчески, из реставратора обязательно превращается в интерпретатора[17], но шаги в сторону от интерпретации не приносят видимой пользы ни киноискусству, ни литературе, ни зрителям. Более того, совершенно обоснованной оказывается тревога, прозвучавшая в статье Ст. Рассадина: «Но если будут поступать только так (то есть «не особенно считаться с тем, что, как и зачем писал экранизируемый ныне классик». — *Л. М.-П.*), произойдет то, о чем можно сказать, увы, не чрезмерно преувеличив: мы останемся без культуры...»

...А спорящие здесь критики, при всех расхождениях в крайних точках своих размышлений, как мне кажется, все сходятся в самом главном, точнее, «вращаются вокруг единого эпицентра». Концепции Ст. Рассадина и В. Баскакова на первый взгляд полностью опровергают концепцию Ю. Богомолова. Но вот одно из его итоговых утверждений: «Классическое произведение — живой организм, оно растет, оно знает смену времен года, угадывает смену исторических эпох; оно не просто хранит память о минувших исторических коллизиях, но вбирает в себя и объясняет современную историю».

Разве здесь не проскальзывает, не выделяется столь же уважительно-почтительное отношение к литературной классике, понимание ее неисчерпаемости, заключающее в себе внутреннее отрицание каких бы то ни было привнесений в нее и логически ведущее к пожеланию не столько «переосмысливания» и «перечитывания», сколько — все-таки! — к «осмысливанию» и «вчитыванию»?!

Киев

---

[17] Философы определяют два типа — реставраторский и исполнительский — как основные из множества форм включения произведений прошлого в современную культуру. (См.: Яранцева Н. А. Художественная классика в культуре социалистического общества, с. 42).

Дискуссии

Л. Мороз-Погрибна

Интерпретации и вариации

Довольно четко вырисовывается любопытная закономерность: чем больше кино берет от литературы (а такие периоды чередуются с периодами определенного отчуждения, что, впрочем, необходимо для усвоения полученных уроков, а иногда и для осмысления новых потребностей), тем настойчивее пытается оно доказать устами практиков свою абсолютную самостоятельность, свою полную независимость (мнимую, разумеется) от литературы. Может быть, поэтому история экранных прочтений произведений литературы полна драматических столкновений.

Сегодня никто не сомневается не только в праве, но и в необходимости поиска кинематографом особых, существенно отличных от литературных средств выразительности. Но тут и начинаются парадоксы. Кинорежиссер Лана Гогоберидзе, пришедшая в кино из литературы, точнее, из литературоведения, с неодобрением относится к попыткам литературных критиков разобраться в вопросе «о степени литературной наполненности» того или иного фильма, выяснить, «совпадает» или «не совпадает» он с литературным первоисточником, есть потери или нет потерь, донес (или все же расплескал) режиссер писательский замысел...»[1]. В то же время она убеждена в том, что «кино не может существовать только за счет своих собственных художественных средств» и прогресс в киноискусстве возможен лишь через освоение им именно литературной традиции: «сосредоточенности на... решении поднятых художником проблем через внутреннее состояние героя».

Обобщая размышления о формально-сущностных уроках литературы, теоретики приходят к выводу, что «...кинематограф и вслед за ним телевидение пользуются опытом литературы не только и не столько ради того, чтобы заимствовать ее способы отражения мира, сколько ради того, чтобы и з в л е ч ь и з н е е ф у н д а м е н т а л ь н ы е з а к о н ы и с к у с с т в а в ц е л о м (разрядка моя. — *Л. М.-П.*), уже постигнутые литературой, но пока еще неведомые другим видам искусства»[2].

Когда цель фильма есть перевод литературного произведения на язык кино, тогда вполне естественно сопоставить его с первоисточником, выяснить степень их взаимосоответствий или расхождений, выяснить, где и что более выразительно, более впечатляюще, какими путями идейно-образная система книги материализуется в экранном бытии и тому подобное. Ст. Рассадин справедливо считает такое сопоставление органическим выражением «сопротивления души, не желающей расставаться с тем, что вросло в нее...» Но нередко экран использует лишь отдельные мотивы книги, вносятся существенные изменения, возникают серьезные отклонения и от буквы, и от духа первоисточника. И тогда тем более оправданы сличения, как столь же естественное выражение протеста против «взаимообкрадывания», как выразился Ст. Рассадин. Пожалуй, можно сказать и резче, и определеннее — обкрадывания литературы и самообкрадывания кино.

Разделяю сожаления Ю. Богомолова по поводу обеднения и даже искажения экраном некоторых произведений Стендаля, Лермонтова, Чехова, Роллана. Действительно, на практике нередко получается даже не «удвоение литературного образа» (которое, в самом де-

---

Продолжение дискуссии об экранизации. Начало см.: «ИК», 1983, № 8—11.

[1] «То есть состоялся ли — в тени и свете экрана — чисто литературный акт?» — развивает она свою мысль, и здесь необходимо уточнение, поскольку сохранение на экране замысла первоисточника в идеале осуществимо, конечно же, в процессе создания оригинальной кинематографической образности. (См.: «Литературное обозрение», 1980, № 1.)

[2] А н д р е е в Ю. Литература и кино (К принципам классификации искусства). — «Вопросы литературы», 1982, № 8, с. 25.

ле никому не нужно), а немотивированное выпячивание лишь некоторых его аспектов. Но не могу понять, однако, почему, размышляя над процессом, в результате которого возникает «самодовлеющий пункт», то есть, очевидно, классическое произведение, взятое во всей его сложности и переведенное на язык кино, Ю. Богомолов приходит к мысли о необходимости «привнести» в него смысл. Как будто там, в литературном оригинале, этого смысла для нас, современных людей, недостаточно. И почему, собственно, этот самый привносимый смысл должен отличаться от смысла экранизируемого произведения? Почему не пытаться понять саму его сложность, не пойти в глубь ее, а не в сторону от нее?

Об экранном осмыслении классического литературного произведения размышлял в свое время Г. Козинцев: «Думают, что это нечто вроде «Союзтранспорта»: способ перевоза имущества с одного пункта на другой — со страниц на экран, не потеряв ничего по описи. Нельзя этого сделать. Чем более похоже — тем хуже... Нужно не перенести (в целости), а продолжить жизнь в другом времени, в другом духовном мире»[3]. Кажется, здесь можно усмотреть совпадение с точкой зрения Ю. Богомолова. И вот еще: «Постановка классического произведения — не воспроизведение его в том виде, в каком оно уже существует, а следующее его существование, уловленное живой тканью искусства, продолжение жизни, заключенной в живом движении. Это не сохранение в окаменелости, неприкосновенности какой-то высшей эстетической гармонии, а возможность бесконечности новых восприятий, и следовательно, — продолжающегося движения. Единства жизненного движения (современное значение, жизненная важность исследования действительности) и исторического движения культуры (уровня знания человечества о себе)»[4]. Снова вроде бы совпадение с концепцией критика. Но для того чтобы эти слова были понятны в их диалектике, приведу еще одну цитату из записей Козинцева, искавшего «выявленное, а не выдуманное»[5]: «Пожалуй, наиболее ясное, неопровержимое положение: нельзя для своего замысла перерабатывать пьесу. Все должно быть найдено в кругу уже написанного. Это-то уж, во всяком случае, очевидно. Разумеется, очевидно»[6], — особо, дважды подчеркивает сказанное художник.

Какие же вмешательства в художественную ткань литературного произведения можно считать допустимыми и каковы их пределы? К чему обязывает режиссера имя писателя, вынесенное в титры, и какие права дает ему приставленное к этому имени уточнение: «по мотивам»? Эти вопросы, приходится признать, недостаточно разработаны нашей теоретической мыслью. Практики кино решают проблему по своему разумению. Как правило, считается, что слова «по мотивам» позволяют манипулировать литературным произведением как угодно, создавать такие вариации, в которых, собственно, уже ничего и не остается от его темы, его ведущей мелодии. Тут нет оснований говорить об интерпретации идей и образов автора. Они в данном случае всего лишь повод. Какую же позицию должна занять критика, если вольный перевод обнаружил талант режиссера, хотя и продемонстрировал полное его нежелание считаться с замыслом и стилистикой оригинала? Радоваться, что появилось новое интересное произведение киноискусства, или пытаться доказать, что подобное обращение с произведением искусства словесного неэтично? Когда появилась лента Э. Лотяну «Мой ласковый и нежный зверь», несмелые голоса защитников Чехова буквально заглушил величальный хор убежденных в том, что победителей не судят.

Множество фильмов, снятых на основе литературных произведений, дают возможность — с определенной мерой условности, разумеется, — говорить о двух путях подхода, одним из которых оказывается «путь утверждения и развития нравственной, поэтической идеи произведения» (заимствую эту удачную формули-

---

[3] Козинцев Г. Время и совесть. М., 1981, с. 139.
[4] Там же, с. 145.
[5] Козинцев Г. Время и совесть, с. 18.
[6] Там же, с. 135.

ровку у Ю. Андреева [7]. В этом ряду обычно называют такие фильмы, как «Чапаев», «Иваново детство», «Летят журавли», «Неоконченная пьеса для механического пианино», доказывающие перспективность метода «отталкивания» от литературного произведения (в данном случае Д. Фурманова, В. Богомолова, В. Розова, А. Чехова); отталкивания — подчеркнем еще раз, — обусловленного, в первую очередь, «материальной» природой киноискусства, отличной от искусства слова, что отнюдь не мешает кинематографисту оставаться единомышленником писателя. Общеизвестны и другие перевоплощения литературных героев, такие, как в фильме «Не горюй!» Г. Данелия или в осуществленных А. Куросавой, Л. Висконти экранных версиях произведений Ф. Достоевского: сюжет переносится на другую национальную почву, что требует серьезных переакцентировок, и не только внешних, но и внутренних. Однако сохраняется пафос писателя — пафос художественного исследования проблем общечеловеческих, проблем социально-психологических, интерес к судьбе, к чувствам человека, поставленного в определенные социальные условия.

«Менее опасным» (для литературы), но одновременно «менее перспективным» для кино считается путь «прямого перевода литературной образности в кинообразность» — эта мысль иллюстрируется таким, например, фильмом, как «Тихий Дон» С. Герасимова, где «эпизод следует за эпизодом в том же порядке, что и в книге...» Но чем, собственно, этот принцип хуже первого? Стоит ли настаивать на том, что кажется вполне очевидным: конечный результат все же зависит не от голого принципа, а от того, как он использован. Ведь и в «Тихом Доне» произведен отбор материала, соответствующий законам экрана. А разве подбор актеров и осуществленная вместе с ними глубинная разработка созданных писателем характеров — не служат развитию его, режиссера, авторской мысли, фантазии, не являются сотворчеством? Роман Шолохова, по словам С. Герасимова, «явился образцом — не для подражания, а для творческого наследования, для учебы, — всесторонней школой идейности и мастерства. Шолохов как бы проделал за всех нас колоссальную работу, но и каждый из нас должен был мысленно вновь и вновь ее проделывать, чтобы обогащаться для дальнейшего самостоятельного движения. Без «Тихого Дона», без осмысления его опыта это было бы движением налегке» [8].

Сегодня такой принцип подхода к экранизации плодотворно использует Г. Панфилов в «Валентине» и в «Вассе». О своем фильме «Валентина» по пьесе А. Вампилова «Прошлым летом в Чулимске» он говорит: «...мы старались ничего не придумывать, а просто максимально использовать то, что так прекрасно, так интересно найдено Вампиловым. ...Фильм содержит, с моей точки зрения, не только мысли автора, но сохраняет и форму авторского выражения, и тем самым он максимально близок драматургу. Это вампиловский фильм по вампиловской пьесе» [9].

Так почему же все-таки такой путь «менее перспективен»? Из-за того, что на этом пути много неудач? А может, их потому и много, что он — труднее? Ибо воплотить чужой художественный мир и при этом не отступиться от своего — задача огромной сложности.

Не так-то легко различить эти два подхода к экранизации применительно к конкретным кинопроизведениям. Взять, например, телевизионные многосерийные картины «Берега», «Как закалялась сталь», «Овод» — каковы их взаимосвязи с книгами Ч. Амирэджиби, Н. Островского, Э. Л. Войнич? (В разговоре о принципах экранизации невозможно обойтись без обращения к телекино, заслуживающему, по совершенно справедливому замечанию В. Баскакова, большего внимания критики, — в данном случае именно за его поиски путей осмысления литературного произведения.) По трактовке сюжета как судьбы героя они близки к своим литературным первоисточникам. По поводу «Как закалялась сталь»

[7] См.: Андреев Ю. Литература и кино. (К принципам классификации искусства), с. 25.

[8] «Искусство кино», 1982, № 12, с. 81.

[9] «Литературное обозрение», 1982, № 7, с. 94 (разрядка моя. — *Л. М.-П.*).

даже было замечено: «Телевариант задуман и снят куда «ближе к тексту» романа, чем его кинопредшественники»[10]. А ведь большинство эпизодов этого фильма сочинены заново сценаристами А. Аловым и В. Наумовым и режиссером Н. Мащенко! История Даты Туташхиа (переданная довольно точно, если исключить существенные различия в причинах, по которым герой стал абрагом: дуэль за честь сестры в романе — помощь бежавшему от жандармов революционеру в фильме), на телеэкране выстраивается по законам драматургии, отличным от законов эпического повествования.

Иными словами, не так-то легко найти экранизацию, которая представляла бы в чистом виде первый или второй подход к литературному оригиналу. Все чаще появляются телевизионные версии литературных произведений, уже освоенных кинематографом. Трудно не сравнивать телевариант с уже существующим кинематографическим образом. И здесь возникают два момента. С одной стороны, критик, как и художник, имеет право на субъективное (правда, скорректированное научными критериями) восприятие. Исходной позицией для него является личное представление о литературном произведении. С другой — невозможно не учитывать, что особенности фильма-экранизации зависят, как правило, не столько от литературного первоисточника (и уж тем более не от предшествовавших экранизаций), сколько от творческой индивидуальности режиссера. Рассматривать экранизацию следует, как предлагает Ю. Богомолов, скорее в контексте творчества автора-режиссера.

С точки зрения субъективной, Овод в фильме А. Файнциммера кажется мне более привлекательным, чем Овод в телесериале Н. Мащенко. Это неудивительно: ведь то давнее впечатление было обусловлено юношеским восприятием, согласно которому герой Войнич должен быть прекрасен внутренне и внешне. Именно такому представлению отвечает Овод О. Стриженова, оставшийся в памяти как герой романтически-возвышенный, далекий от будней и будничности, подобно страстно темпераментному Монтанелли — Н. Симонову. (Когда Ю. Богомолов пишет о «стереотипе понимания» литературного произведения, который чуть ли не вынуждает художника создавать именно такой образ, какой соответствовал бы зрительским-читательским требованиям, он, мне кажется, несколько недооценивает одно обстоятельство: и сам художник тоже ведь человек того же времени, что и зрители, и, наверное, его собственные вкусы и пристрастия пребывают в такой же связи с общими представлениями.) Это герои глубоких чувств и безоглядных поступков, их человечности и привлекательности не отменяет появление новых — трагических — героев: отца и сына, раба и борца. Тут мой стереотип восприятия отступает под натиском объективного отношения критика к произведению режиссера Н. Мащенко, для которого обращение к роману «Овод», конечно же, не случайно и четко вписывается в контекст его творчества.

Овода А. Харитонова из нового телефильма я, в отличие от Ю. Богомолова, воспринимаю не в противопоставлении «всем», а как представителя «от всех», вижу в нем не столько избранничество, сколько обобщение, концентрацию, что ли, всей страсти, всей самоотверженности революционера, да и страданий, выпавших на его долю, — тоже. А его человеческая исключительность исходит не из романтической запрограммированности, а из того, что он в определенном смысле опередил свое время. Артур жестокой ценой нечеловеческих испытаний преодолел непримиримое противоречие, рожденное несоответствием догматов церкви и реальной жизни, которое морально сгубило его отца.

Чтобы понять до конца концепцию новой экранизации «Овода», стоит сопоставить ее с романом, тем более что это вовсе не тот случай, о котором со справедливым укором пишет В. Баскаков: «...и в этой борьбе со «стереотипами» и «клише» (экранизатор. — *Л. М.-П.*) утрачивает дух и замысел литературного первоисточника, увлекаясь лишь своим ви́дением, своим пониманием, рассматривая само произ-

[10] Соколов В. Читающая камера. — «Литературная газета», 1982, 1 сентября.

ведение лишь как «точку отталкивания», не более».

Как ни удивляет сверхъестественная сдержанность Монтанелли — С. Бондарчука в фильме, мы при внимательном прочтении романа убедимся, что именно так описывает его поведение Войнич. Внутреннее сопротивление может вызвать роскошь интерьеров и туалетов экранных героев, но и на этом делает ударение автор романа как на одном из средств конспирации.

Но всегда ли правы критики, оценивая очередную экранизацию литературного произведения в контексте экранизации предыдущей? Если, например, фильм «Как закалялась сталь» давал какой-то повод для таких аналогий, поскольку его сценаристы А. Алов и В. Наумов были режиссерами-постановщиками снятой в 50-е годы ленты «Павел Корчагин», то в оценке такого фильма, как «Р. В. С.» (сценарист Ю. Чулюкин, режиссер А. Мороз), некорректны сравнения (которые можно понять и как противопоставления) с картиной «Дума про казака Голоту». В фильме И. Савченко повесть А. Гайдара была использована как основа для развития мотивов украинского фольклора. Это была интересная попытка создать эпическое произведение, понятное детям (ведь «Дума...» — одна из первых лент только что созданной студии «Союздетфильм», а И. Савченко был молодым режиссером). Кинолента «Р. В. С.» пронизана духом и настроением произведения А. Гайдара. Режиссер ставил перед собой задачу с максимальной полнотой и точностью воспроизвести кинематографическими средствами художественный мир писателя. И таинственность заброшенных сараев, где прячется раненый комиссар Сергеев, и детская наивность Димки, и столь же наивная самоуверенность Жигана, и постепенное мужание мальчиков, начинающих понимать, что их помощь Сергееву — не просто приключение, а серьезное революционное дело, и еще множество эмоциональных нюансов обнаруживают попытку передать на экране гайдаровскую тональность.

Короче говоря, стереотип восприятия, вполне простительный публике, перестает быть невинной слабостью, когда дело касается критики.

Размышляя о субъективности личного восприятия литературной классики, А. Баталов, например, считает, что критические замечания М. Блеймана по поводу фильма И. Хейфица «Дама с собачкой» основаны на его чисто субъективном ощущении рассказа [11]. Пытаясь разобраться, я встретила в тетрадях И. Хейфица запись слов Горького о том «бодром, обнадеживающем», что «в каждом рассказе Чехова... пробивается сквозь кромешный ужас жизни». И здесь же: «В этом и состоит зерно «Дамы с собачкой», а задача ее экранизации заключается в том, чтобы вскрыть в образах зрительных, как сначала тихо и неуверенно, а затем все громче и явственнее звучит эта бодрая нота в грустной музыке рассказа» [12]. Видимо, эту задачу режиссер в определенной степени выполнил — на этом останавливает внимание и Ю. Богомолов (правда, М. Блейман критиковал фильм за другое). Но почему же тогда мне нынче (а я недавно посмотрела фильм еще раз) увиделись, послышались в тончайших нюансах актерской игры И. Саввиной и А. Баталова нотки не только обреченности, но и некоммуникабельности? Может, это и есть сегодняшнее мое восприятие? «Открытие Чехова как провозвестника драмы некоммуникабельности, духовной разобщенности было еще впереди», — пишет сегодня Ю. Богомолов. А в 1963 году М. Блейман неудовлетворенно отмечал: «...в фильме Гуров меланхолично уходит, и это далеко от повести» [13]. Значит, тогда это было заметно, но только иначе — со знаком минус — воспринималось. В таком случае получается, что и в фильме изначально заложена присущая лите-

---

[11] Примером того, как меняется наше общее восприятие, может служить такой факт. По свидетельству А. Баталова, Г. Козинцев на худсовете критически оценил ленту И. Хейфица «Дама с собачкой» за то, что она ему «скорее напоминает попурри из Чехова, чем этот рассказ» («Советская культура», 1983, 10 марта). Проходит много лет, и вот уже всеобщее восхищение (небезосновательное!) вызывает фильм Н. Михалкова «Неоконченная пьеса для механического пианино», в котором тонко зазвучали мастерски объединенные мотивы множества произведений А. Чехова.

[12] Хейфиц И. О кино. Л.—М., 1966, с. 140.

[13] Блейман М. О кино — свидетельские показания. М., 1973, с. 361.

ратурному произведению многозначность, многослойность, дающие возможность воспринимать его по-разному, в разном временно́м контексте.

Мы, критики, частенько бываем непоколебимо уверены в своей способности исчерпывающе правильно и точно интерпретировать произведение — как литературы, так и экрана, — в то время как кинематографисты, мол, только и делают, что ошибаются. Однако современная философская наука утверждает, что «выявление индивидуального своеобразия художественного объекта» путем перевода на дискурсивный язык представляет собой задачу принципиально неразрешимую, поскольку при таком переводе всегда остается некий непередаваемый остаток. Именно в этом остатке может оказаться важнейшее, «живой нерв» художественного произведения. Иначе говоря, произведение искусства имеет такую степень сложности, которая исключает возможность полного формального описания» [14]. В то же время возможности исполнительской интерпретации признаются столь широкими, что ей буквально вменяется в обязанность «быть и собственным художественным открытием исполнителя» [15]. Именно на волне художественного постижения открывается доступ и к содержательной сущности, и к стилю литературного первоисточника, к образному миру писателя. Но успех возможен только при условии достаточной творческой деликатности экранизатора, его умения понять автора первоисточника и развить его замысел. Тогда, как говорится, выигрывают обе стороны.

В свое время М. Блейман рассказывал о том, как пришел к выводу о невозможности для себя экранизировать «Тамань» Лермонтова. Действительно, как создать фильм о Печорине, не раскрывая характера Печорина? Но кинодраматургу представлялось невозможным вводить в «Тамань» материал других повестей «Героя нашего времени»: «...тогда я разрушил бы удивительную композицию «Тамани», полноту ее лаконизма, все то, что делает эту повесть для меня, может быть, самым совершенным произведением русской прозы» [16].

Далеко не всегда, однако, подобные операции с классикой, с литературой вообще губительны. Здесь все зависит от творческой индивидуальности режиссера, от склада его мышления, чувствования. Свои фильмы «Мольба» и «Древо желания» (даже «Я, бабушка, Илико и Илларион» по повести Н. Думбадзе) Т. Абуладзе не склонен считать экранизациями. И не только потому, что в «Мольбе» в один сюжет слиты две поэмы Важа Пшавелы («Гость и хозяин» и «Алуда Кетелаури»), а два литературных героя превратились в одного экранного, не потому даже, что достаточно сложная, можно сказать, многостилевая драматургия «Древа желания» образована соединением нескольких новелл Г. Леонидзе. Режиссер стремился сказать свое слово о мире; найдя созвучие своим мыслям в литературных произведениях, «использовал» их художественные открытия, сделав это с большой любовью и уважением к первоисточнику.

Мы часто говорим о совпадении взгляда кинематографиста со взглядом писателя как о необходимой предпосылке успеха экранизации (что в ряде случаев подтверждается практикой). Какие же точки соприкосновения со столь разными художественными мирами нашел Т. Абуладзе? Очевидно, те, что были истоком, питавшим творчество избранных им в соавторы художников, как и его собственное, — народную этику. Сущность народной философии может быть выражена посредством показа будней людей-коллективистов, сохраняющих достоинство и чувство юмора, поддерживающих друг друга в час великих испытаний. Она, эта философия, может выразиться в протесте отдельных личностей против, казалось бы, традиционных и устоявшихся, а по существу античеловечных традиций общины, продиктованных междоусобной враждой. Так «монтируются» в авторском кино Т. Абуладзе светлый драматизм Н. Думбадзе и суровая эпика Важа Пшавелы. Эти черты сходятся,

[14] Яранцева Н. А. Художественная классика в культуре социалистического общества. Киев, 1982, с. 50.
[15] Там же, с. 51.
[16] Блейман М. О кино — свидетельские показания, с. 362.

как в фокусе, в ярком и своеобразном кинопроизведении «Древо желания» по новеллам Г. Леонидзе.

Серьезные изменения на пути к экрану претерпела «волшебная повесть» А. Погорельского «Черная курица, или Подземные жители», и в первую очередь образ главного героя. Алешу Ланского, как известно, подвела мечта о праздности, чудесным образом осуществившаяся. Экранный Алеша лишен тех отрицательных задатков, ради осуждения которых А. Погорельский написал в свое время поучительную сказку: волшебное зернышко, избавляющее от необходимости трудиться, в фильме достается ему неожиданно, поэтому происходящее с ним приобретает особый драматизм, так как обнаруживает невозможность для чистой души сохранить себя в том мире, который ее окружает. А мир этот в картине В. Греся мало похож на тот, что описан в повести, он значительно сложнее.

Казалось бы, что может быть загадочнее, фантастичнее — не́ то полулюдей, не то полутеней прошлого — старушек голландок, «которые собственными глазами видали Петра Великого и даже с ним говаривали...», и уж вовсе поражают воображение железные рыцари, охраняющие вход в подземелье. В фильме все эти «ужасы» отсутствуют (хотя сам ночной путь Алеши достаточно живописен). Зато вместо одного учителя — держателя пансиона возникает целый коллектив: здесь и добрейшая душа Карл Иванович, и священник, весьма усердно втискивающий официальную мораль в ребячьи головы и убежденный, что для этой цели все средства хороши, и умный, ироничный француз Деforж, вынужденный, кажется, постоянно подавлять свое неприятие догм этой морали. И, наконец, Кобылкин, которого так и хочется назвать профессиональным карателем, душителем. Еще только съехались к началу занятий воспитанники, а он уже напоминает им, что со всем рвением приступает к наказаниям...

Для поэтики картины «Черная курица, или Подземные жители» существенно, что большинство занятых в ней актеров исполняют по две роли — одну в мире реальном, другую в «подземном царстве». Дело тут не только в том, что мечта ребенка конструируется из знакомых ему элементов. Так выражается понимание Алешей того главного, что он увидел в этих людях: способности Карла Ивановича все понять и все простить (А. Филозов играет и министра Чернушку), проницательности и великодушия Деforжа (В. Гафт одновременно и Король подземного царства), непостижимости и, быть может, поэтому — всемогущества священника (Е. Евстигнеев играет и чернокнижника).

Здесь упомянуты далеко не все изменения, внесенные в сказку А. Погорельского. Столь существенные отступления оправданы концепцией постановщика, который создавал не вариации на тему, а интерпретировал литературное произведение, базируясь на своем творческом и человеческом опыте. Вся проведенная кинематографистами работа имеет четкую направленность, совпавшую, подчеркнем, с замыслом, с педагогическими устремлениями писателя. Гуманистическая сущность повести, глубоко понятая нашими современниками, получила не только остроумное, убедительное истолкование средствами другого искусства, но и дальнейшее развитие. Нельзя не заметить и того, что важнейшие, наиболее выразительные кинематографические находки — проезд по интерьеру пансиона, множество горящих свечечек в детской спальне, цветовое и световое противопоставление картин реального и фантастического миров — подсказаны самой повестью, и не только ее текстом, но и некоторыми нюансами ее настроения, и прочитать их создателям фильма удалось тонко и деликатно.

Вряд ли кто-нибудь сегодня сможет безоговорочно утверждать возможность экранного прочтения литературного произведения без отступлений от него. Но остается и даже приобретает еще большую остроту вопрос о н а п р а в л е н н о с т и отступлений, о х а р а к т е р е дополнений. Здесь-то и выясняется, что же перед нами — творческая интерпретация или вариация, волюнтаристски использующая чужой замысел.

Неограниченные возможности для творче-

ской фантазии дарит экрану жемчужина мировой литературы драма-феерия Леси Украинки «Лесная песня», чья поэтика в значительной мере сложилась на основе народной философии, традиционном для украинского фольклора образном осмыслении Добра и Зла. Причем из множества подходов и вариантов трактовки этого произведения наименее убедительным оказывается именно тот, в котором не до конца прочитываются, а иногда и слишком явно осовремениваются самые существенные его идеи, настроения. Дело не в том, соответствует ли нашим привычным представлениям о Лесиной Мавке внешность героини картины, снятой Ю. Ильенко, наверное, лесная русалка может обладать и таким — тяжеловатым, гипнотическим — взглядом.

Дело в другом. Смысл произведения Леси Украинки неизмеримо шире рассказанной в нем легенды, десятки посвященных ему всесторонних исследований все еще не раскрыли его до конца. Было бы по меньшей мере странно ожидать полноты его прочтения от одного фильма. Но, отбирая для экрана только одну образную мысль, уточнившую, кстати, название фильма «Лесная песня. Мавка», — режиссер не учел доминанту сквозного образа пьесы. Ведь Мавка — не просто дитя леса, она — сама душа его, его поэзия. Она существо необычное не столько тем, что ощущает себя сестрой печальной березы, дочерью старой скрипучей вербы, и даже не тем, что она бессмертна, как и природа, сколько своим поэтическим и одновременно философским мышлением, попыткой понять людей, постичь главное в них, что заслоняется, принижается, а порой и уничтожается условиями их повседневной жизни, — именно в этом стремлении заключается истинная духовность образа Мавки.

Ее взаимоотношения с крестьянским парнем Лукашом — не просто история еще одной любви и еще одной измены. Ведь именно эта встреча впервые прервала ее неосмысленное растительное существование. («Ты душу дал мне», — говорит она в финале Лукашу). Очеловечивание Мавки, как и путь Лукаша к истинной поэзии бытия, к одухотворенности, происходит через страдание. И Лукаш умирает вовсе не потому, что не может жить без Мавки (ведь она-то весной воскреснет), а потому, что для него уход из жизни — единственная возможность сохранить свою душу чистой, свободной от меркантилизма и пошлости.

Заметив в одном из интервью, что непосредственно пообщаться с Лесей Украинкой можно, лишь читая ее произведение, Ю. Ильенко объяснил, что его фильм должен показать, «как конкретный современный художник чувствует и понимает мир поэтессы». Кинорежиссера привлекли в нем вечные проблемы — человеческой духовности, силы любви, взаимоотношений человека и природы.

Однако главной целью обращения Ю. Ильенко к произведению Леси Украинки был образ Мавки. Как сказано в том же интервью, режиссер задумал представить Мавку как «просто женщину, которую можно встретить на улице, и чтоб сквозь эту простоту проглядывала духовность ее натуры». Зададимся вопросом: ради какой высокой цели надо было так заземлять поэтический образ? Удалось ли путем снижения, упрощения образа достичь раскрытия названных режиссером «вечных» тем?

Режиссерская задача повлекла за собой деструкцию художественного замысла Леси Украинки. Судьба экранной Мавки — это полная тоски и безысходности судьба женщины, покинутой любимым, тщетно пытающейся вернуть так быстро промелькнувшее счастье. В фильме преобладают печальные, даже пессимистические мотивы. Между тем самой натуре Леси Украинки — притом что в ее творчестве и, в частности, в «Лесной песне», достаточно много и боли, и печали, и страданий — свойственно жизнеутверждение, и лейтмотивом одного из любимых образов поэтессы — Мавки — являются ее слова: «...Я буду вічно жити! Я в серці маю те, що не вмираэ». (Слова эти звучат в одном из эпизодов фильма, но не приобретают программного значения.)

Изменение сущности центрального образа повлекло за собой «по цепочке» и другие смещения. Черты отвратительной в своем бес-

стыдстве совратительницы-злодейки приобрела Кылына, а ведь у драматурга именно она и есть обычная женщина, каких много. Почти совсем потерялась индивидуальность Лукаша, по сути только подыгрывающего Мавке. Лесные существа — Русалка, черт Куц — изображены в подобии человеческом, но сделано это на грани гротеска, что вносит в картину стилевой диссонанс.

Свобода полета фантазии кинематографиста в приложении к произведению литературы обеспечивается только сохранением внутренней сущности этого произведения, а иначе зачем обращаться именно к нему?

Сегодня, быть может, как никогда, обострилась наша потребность понять, постичь в литературной классике именно ее, а не то, что в ней нам в данный момент показалось созвучным, а завтра станет пройденным этапом.

Воспроизводя на экране замысел писателя, кинематографист, если он мыслит творчески, из реставратора обязательно превращается в интерпретатора [17], но шаги в сторону от интерпретации не приносят видимой пользы ни киноискусству, ни литературе, ни зрителям. Более того, совершенно обоснованной оказывается тревога, прозвучавшая в статье Ст. Рассадина: «Но если будут поступать только так (то есть «не особенно считаться с тем, что, как и зачем писал экранизируемый ныне классик». — *Л. М.-П.*), произойдет то, о чем можно сказать, увы, не чрезмерно преувеличив: мы останемся без культуры...»

...А спорящие здесь критики, при всех расхождениях в крайних точках своих размышлений, как мне кажется, все сходятся в самом главном, точнее, «вращаются вокруг единого эпицентра». Концепции Ст. Рассадина и В. Баскакова на первый взгляд полностью опровергают концепцию Ю. Богомолова. Но вот одно из его итоговых утверждений: «Классическое произведение — живой организм, оно растет, оно знает смену времен года, угадывает смену исторических эпох; оно не просто хранит память о минувших исторических коллизиях, но вбирает в себя и объясняет современную историю».

Разве здесь не проскальзывает, не выделяется столь же уважительно-почтительное отношение к литературной классике, понимание ее неисчерпаемости, заключающее в себе внутреннее отрицание каких бы то ни было привнесений в нее и логически ведущее к пожеланию не столько «переосмысливания» и «перечитывания», сколько — все-таки! — к «осмысливанию» и «вчитыванию»?!

Киев

---

[17] Философы определяют два типа — реставраторский и исполнительский — как основные из множества форм включения произведений прошлого в современную культуру. (См.: Я р а н ц е в а Н. А. Художественная классика в культуре социалистического общества, с. 42).

Ракурс

Вера Шитова

Сегодня, двадцать лет спустя

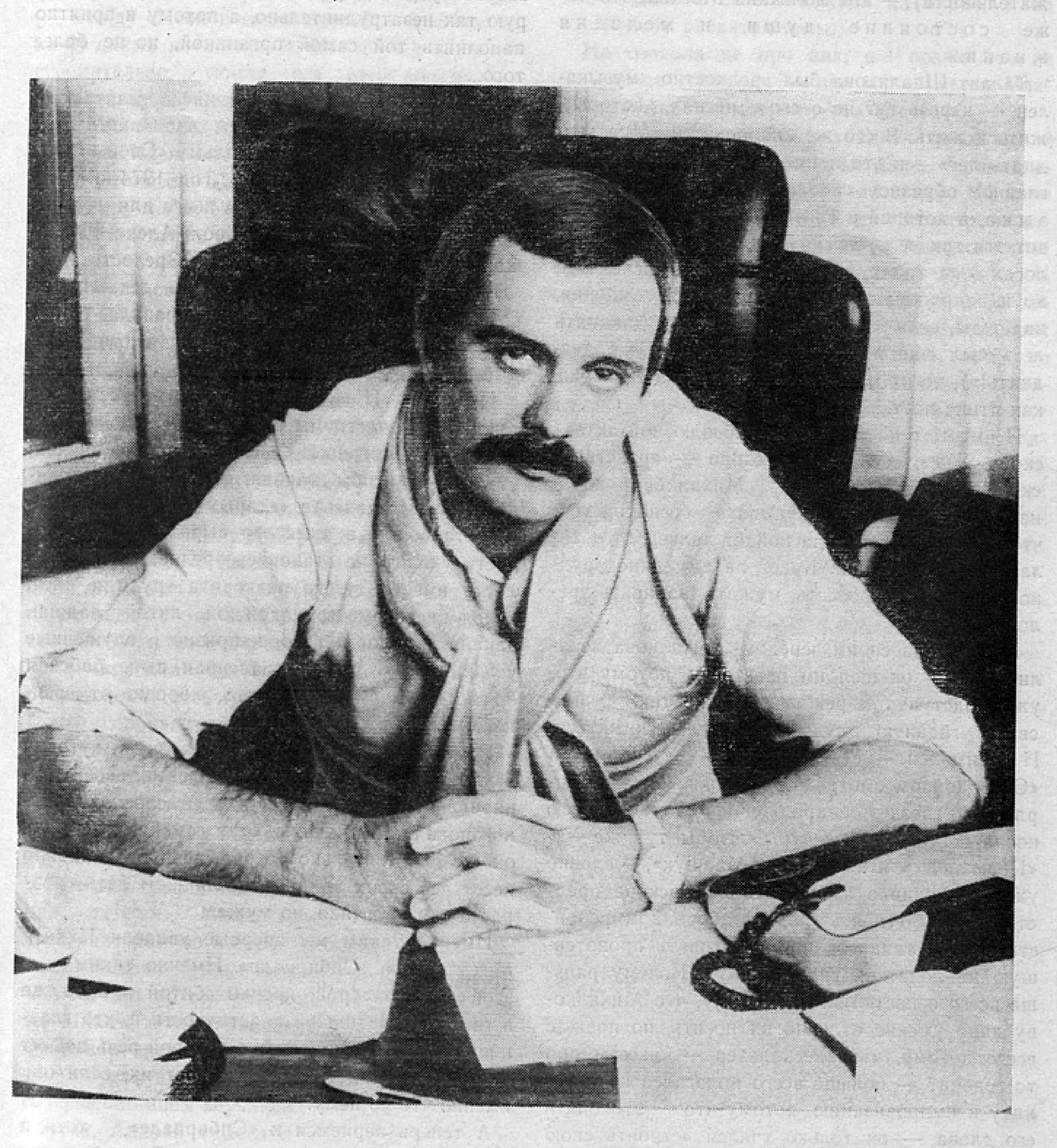
Если бы заслуженный артист РСФСР Никита Сергеевич Михалков захотел, то именно в минувшем 1983 году он мог бы отметить двадцатилетие работы в кино. Год 1963-й: режиссер Георгий Данелия выбирает его на роль Коли в своем фильме «Я шагаю по Москве». Никите Михалкову в ту пору восемнадцать, он студент Театрального училища имени Щукина. Успел уже сняться в нескольких фильмах (от промелька в массовке до одной из главных ролей). Но именно работа у Данелия стала, по словам Михалкова, «первым по настоящему счету соприкосновением с кинематографом» — от нее он и ведет начало своей кинобиографии.

...Интересное совпадение: я пишу эти строчки, а телевизор в соседней комнате первыми тактами песенки Коли открывает — это постоянная музыкальная заставка — ставшую традиционной передачу «Москва и москвичи». Гляжу на экран — там Москва. С птичьего полета проплывает бесконечная геометрия ее новых районов, где все определяют воздух, свет, статистика определенного числа жителей, где нет переулков, дворов, да и улиц, по существу, тоже нет... Суставчатая игла останкинской телебашни... Похожее на открытую книгу, поставленную на ребро, здание СЭВ... Напряженные лекальные конструкции спортивных олимпийских сооружений...

«А я иду, шагаю по Москве», — двадцать лет назад пел Михалков — Коля, плывя вверх по эскалатору, и пел он это в городе, в котором был хозяином, вездесущим добрым духом. И было это в каком-то совсем-совсем другом городе в то совсем-совсем другое и такое уже давнее время.

Теперь, по прошествии лет, с особой ясностью понимаешь, что фильм Данелия был лирическим спутником фильма Марлена Хуциева «Мне двадцать лет», его, фильма, младшим братом. И он, Коля, был именно что младшим братом едва ли не любого из тройки героев Хуциева. Их родство определялось простым обстоятельством: все они были вызваны к жизни пером Геннадия Шпаликова. Пером, которое оставило в нашем кино свой ясный, легкий, навсегда молодой и бесконечно обаятельный росчерк... Никита Михалков спел в картине Данелия не только эту ставшую всеми любимой песенку, — он, словно песенку, «спел» всю роль. От работы с Данелия у него навсегда осталось ощущение праздника — когда все вместе, когда все понимается с полуслова, когда все рождается как бы само собой и труд в радость. Думается, что такое вот творческое состояние, испытанное впервые, навсегда стало для Михалкова — уже режиссера — тем идеалом работы, которым он дорожит, состояние, которое он надеется ответно иметь у всех людей из своей сыгранной, как хорошая спортивная команда, съемочной группы. Но это — в сторону.

Михалков тех давних лет — это сама юность, большеглазая, быстроногая, открытая миру — ей «все на свете хорошо». И юность эта так «довлела себе», была такой законченной, совершенной в своем естестве, что михалковский герой — хочется сказать поточнее и быть понятой верно — как бы лишался перспективы будущего, оставался в своих равных возрасту артиста восемнадцати годах навсегда (этакое «остановись мгновенье, ты прекрасно!»)... При всей брызжущей характерности герой Михалкова был больше состоянием души, лирической мелодией времени, нежели конкретным «вот этим». Иное дело, что режиссерское искусство Данелия нашло какой-то удивительный баланс между таким героем и таким городом: Москва фильма — словно искрящаяся тысячью обыденных реалий времени, увиденных поэтически (во всем оно, начало шестидесятых, — и в этом смысле «Я шагаю по Мос-



Н. Михалков

Фото В. Плотникова

кве» произведение редкой исторической содержательности), — это Колькина Москва, это тоже состояние души и мелодия жизни.

Талант Шпаликова был редкостно музыкален — и речь тут не о его песнях, которым жить и жить. В его же киноповести «Мне двадцать лет» — и это понял Хуциев — едва ли не главное образное начало, некая общая музыка, в которой и слитно, и раздельно звучат вот эти три человеческих голоса. Но если в голосах этих троих, словно жилка на виске, тайно и напряженно бились вопросы, сомнения, надежды, если в этом их общем «мне двадцать лет» был еще и оттенок тревоги («уже двадцать!»), то их младший брат Колька еще жил, как птица поет...

И вместе с наслаждением абсолютной актерской — нет, есть лучшее слово — артистической — свободой Никиты Михалкова начинало исподволь подкусывать беспокойство: что будет дальше, куда пойдет дальше этот талантливый мальчик? Будет ли ему дано трудное искусство взрослеть, мужать, набирать зрелость?

Жизнь шла своим чередом. Михалкова искали роли — он шел им навстречу, потому что, уже подступая к режиссуре, уже так решив свою главную судьбу, хотел сниматься. И снимался — становился то гусаром в «Станционном смотрителе», то князем в «Дворянском гнезде», с врожденной элегантностью носил венгерку и чакчуры, чтобы тут же — в «Перекличке» и в «Песне о Маншук», — словно уже отслужив в армии, что ему вскоре предстояло, застегивать под подбородком ребристый шлем танкиста или натягивать пропотевшую на лопатках гимнастерку... Почему раньше всего о костюмах? И потому, что Михалкову дано умение отлично их носить, но прежде всего потому, что здесь актер — он сам про то говорит — больше всего полагался на органику и импровизацию, потому что — это опять его слова — он только учился «строить свою роль, а не просто катиться рядом с ней, не тратясь в полную силу, полагаясь лишь на природные данные».

Так вот, при таких обстоятельствах костюм дает актеру ту заданную, а потому и удобную заготовку роли, ту ее внешнюю отливку, которую так незатруднительно, а потому и приятно наполнить той самой органикой, но не более того...

Потом была армия.

Диплом ВГИКа.

Режиссерский дебют — фильм «Свой среди чужих, чужой среди своих», год 1974-й.

Год 1977-й: «Неоконченная пьеса для механического пианино», год 1978: роль Алексея Устюжанина в фильме «Сибириада». Зрелость.

После дебюта прошло десять лет. И, как выяснилось, Никита Михалков справился с тем, с чем сейчас умеет справляться далеко не каждый.

Поясним. И в жизни, и в искусстве не слишком ли часто мы с душевной неловкостью видим, как вчерашние, позавчерашние юноши, вместо того чтобы становиться мужчинами, увядают, превращаясь в «старых мальчиков» (неспроста вошло в язык это выражение). Молодость уходит, не становясь зрелостью. Сутулость вместо тугого разворота груди и плеч, вялая кисть вместо надежной литой ладони, ранняя тусклость глаз, капризно опущенные уголки рта, распространенная ныне бабская болтливость вместо веского, хорошо отмеренного мужского слова.

Пусть он, сегодняшний Михалков, чуточку выставляется своими густыми усами, своей тренированной мускулатурой, всей своей уверенной повадкой мужчины, отца семейства — ведь он же действительно созрел, ведь он спокойно несет вес своих тридцати с лишком лет — возраста «не мальчика, но мужа».

Именно таким мы впервые увидели Никиту Михалкова в «Сибириаде». Именно таким — с этой вот фактурой, крепко сбитой и в то же время не утратившей пластичности и, что главное, с некой своей темой, о которой речь пойдет впереди, он ждет ролей и берет их, если они именно что по нему.

А теперь вернемся к «Сибириаде», хотя и пойдем к ней непрямым путем. Думается, что в роли Алексея Устюжанина актер Михалков — наверняка сам того не зная — набирал жизненный и художественный материал для

себя уже как режиссера, постановщика фильма «Пять вечеров», который он так скоро, между «Неоконченной пьесой...» и «Несколькими днями из жизни И. И. Обломова», и так стремительно, ломая все производственные нормативы, осуществит. В самом деле: его, актера Михалкова, Алексей и его, режиссера Михалкова, Ильин, которого в «Пяти вечерах» сыграет Станислав Любшин, — кровные братья по характеру и судьбе.

С появлением Алексея в начале третьего фильма «Сибириады» в напыщенный мир густой образности и ядреного слова входит правда. «Типы» — а самый принцип работы сценаристов и режиссера с человеческим материалом вел их поверх характеров только и сразу к типу — с его, Алексея, появлением обнаружили свою полую сердцевину. Этот Устюжанин вломился в картину, заявился сюда, в условно многозначительную Елань, из реальности.

Здесь, в этой роли, зрелый актер Никита Михалков пока в последний раз сыграл героя, которого любит. Раньше, в юности, как самого себя, он любил Кольку — юность себя любит, ей не надо за это пенять. Теперь вот — Алексея. Любит и любя определяет свою тему — это тема хозяина жизни. Мальчишке Кольке принадлежит весь мир — по праву молодости. Почти сорокалетнему Алексею мир принадлежит потому, что он себя от него не отделяет, потому что он везде у себя, «свой среди своих», потому что все ему «родня». Потому что — он уверен — все у всех тут общее: работа, мысли, веселье, кручина...

Пройдет совсем немного времени, и обретенная актером Михалковым тема хозяина претерпит резкую и существеннейшую метаморфозу. Подряд пойдут фильмы — нет, не свои, их поставят другие режиссеры, — куда он, актер Никита Михалков, наверняка с трудом выпрашивая время у режиссера Никиты Михалкова, будет входить с этой своей темой в ее совершенно ином звучании.

Итак, Андрей («Вокзал для двоих», режиссер Эльдар Рязанов), Валентин Трунов («Инспектор ГАИ», режиссер Эльдор Уразбаев), Борис Петрович («Портрет жены художника», режиссер Александр Панкратов). Годы 1982—1983. Фильмы будут рассмотрены не в последовательности своего выхода на экран, а по надобности развития темы.

Но сначала не про них, а — позже это не покажется странным — про героев пьесы Владимира Арро «Смотрите, кто пришел».

Напомню сюжетную ситуацию, изложив ее предельно сжато. Продается дача, принадлежавшая некоему умершему писателю. На даче живут его родственники. К ним осмотреть дачу на предмет покупки является молодой человек по прозвищу Кинг; способный заработать за один день хоть сотню рублей, он в то же время как бы уязвлен непрестижностью своей «социальной роли» и больше всего тем, что его жизненные связи обужены, снижены оппозицией «парикмахер — клиент». Кинг хочет разбить эту оппозицию. Он хочет, чтобы конкретно эти вот люди нашли в себе возможность прямого дружеского контакта с ним, уже не парикмахером Кингом, а Геной Королевым, по вечной и прекрасной формуле «человек — человек». Чтобы он, Гена Королев, в один прекрасный, желанный вечер услышал, открыв дверь этой дачи, дружное и радостное: «Смотрите, кто пришел!» — ведь он, купив дачу, намерен оставить ее в пользование прежним хозяевам.

Мечте Кинга, артиста (а он в своем деле истинный артист) и отчасти романтика, осуществиться не дано — почему и как рассказывать не будем, это нас уведет в сторону. Мало того, оказывается, что двое его приятелей, тоже явившиеся на дачу, благополучно ее приобрели, опередив Кинга.

Вот здесь я и подошла к этой паре, ради которой, собственно, и обратилась к пьесе Владимира Арро. Знакомьтесь — бармен и банщик, только не из обычной бани, а из финской. Рядом с ними наш Кинг — ну просто изысканный цветок духовности. Эти же крепкие ребята глядят на мир с предельной простотой, без Кинговых затей: есть теплое место, за которое в свой час надо было дать кому следует «на лапу», есть налаженный холостяцкий быт (сберкнижка, машина, наверняка кооперативная квартира, то одна, то другая по утрам перед уходом жарит здесь на кухне яичницу, а то, глядишь,

и пропылесосит, и рубашки постирает). В свой час будет принято решение жениться, и уж будьте уверены — громко загудит свадьба!

Вот они покупают дачу — здесь можно будет отдыхать, «ловить кайф», как они говорят. Но, думается, вообще-то у них цель иная: приходите сюда через годик, полюбуйтесь, во что превратится запущенный непрактичными интеллигентами кусок земли под руками какой-то неутомимой бабы (то ли матери, то ли тетки, то ли сестры, специально выписанной из деревни), какие здесь встанут парники, какие отсюда поедут на столичный рынок тюльпаны, какие увесистые корзины ягод будут грузиться в багажник «Жигулей» (помните, как о подобном рассказано в повести Михаила Рощина «Сад»?). Хозяева — за своей стойкой, в своей парной, — они распространяют свое чувство хозяина на жизнь вообще. Сытые, холеные, знающие толк в заморских сигаретах, напитках и тряпках, «мужчины в соку» (бассейн, каратэ, водные лыжи), они железно понимают, чего хотят, и железно своего добиваются.

Смотришь на них, а в памяти стучит строчка современного поэта: «как он властно ступает, как пристально ест»...

Я привлекла героев пьесы Арро потому, что последние работы Никиты Михалкова-актера напрямую связаны с темой таких вот хозяев — хозяев без кавычек, потому что в своей пусть малой жизненной сфере они действительно всесильны (вспомним, кстати, еще один театральный пример — сценку «Хозяин» из пьесы Виктора Розова «Четыре капли», гардеробщика-вышибалу из ресторана: до белого каленья, до истерики доводит он клиента, который ему «не показался» — не просто не пускает того в ресторан, а учит жить, измывается над ним в ощущении полного своего права...). Мы не видим ни этого бармена, ни этого банщика «при исполнении», но в проекции их поведения легко видишь их сокрушительное хамство для того, кто не потрафил, их блистательное холуйство для того, кто с походом оплатит их услуги или — что еще лучше! — безошибочно будет угадан ими как нужный человек...

Они, эти актерские работы, напрямую связаны с темой убежденности таких вот хозяев, что вся жизнь — чего уж там придуриваться — устроена, как их бар, их баня, их ресторан, их железнодорожный вагон.

...Замечательную музыкальную характеристику нашел Андрей Петров, композитор «Вокзала для двоих», когда писал марш, который гремит над заступинским перроном, возвещая городу и миру, что сейчас с подножки своего вагона, молодецки подхватив два тяжеленных чемодана, набитых дынями, спустится он, проводник Андрей. Марш-стилизация, марш-пародия: ликуют торжественные трубы, гремят литавры — ну прямо какое-то «Здорово, славянки!» Вот он, еще один хозяин.

Не время и не место сейчас пускаться в рассуждения о неоднородной структуре рязановского фильма — скажем только, что рядом с Платоном и Верой, чьи образы решены с определенной долей сознательной лирико-поэтической условности, живут тут образы иные — начиная от своего «Гаража», Рязанов пользуется резкой, доведенной до грубоватого гротеска стилистикой социально-бытовой маски. Там, в «Гараже», он устроил нечто вроде тира, где поочередно ставил на стенд и расстреливал их со здоровой злобой... Вот и здесь, в «Вокзале для двоих», проводник Андрей — из того же ряда. Он типичен — типичен до отвращения и до восторга. И сыгран Никитой Михалковым концертно, бенефисно — с той блистательной наглостью, которая тут необходима по самой сути дела.

Здоровенный детина, Андрей прет по жизни, убежденный, что она, жизнь, перед ним расступится, — прет со своими чемоданами спекулянта, сыплет налево и направо своим любимым словечком «нормалек»!

...Только что по нашим экранам прошли два фильма на «железнодорожную тему» — «Остановился поезд» и «Магистраль». Фильмы серьезные, драматические, вызванные из жизни острой нравственно-производственной проблематикой. Герою Михалкова в них места не нашлось, что вполне естественно. Но за этим его Андреем — по способу актерской работы типологически родственным героям Аркадия Райкина (к примеру, как и у Райкина, у Михал-

кова важна речевая, интонационная сторона, с которой он, Михалков, умеет справляться отлично) — встает все та же реальность большой «железнодорожной темы», но только в ином жанровом решении. За ним — повседневность наших мытарств в грязных вагонах — сырое белье, невозможность вымыть руки и выпить чаю, неоткрывающиеся или незакрывающиеся окна, заплеванные тамбуры, где на чемоданах дремлют «левые» пассажиры... Ощущение нашей бесправности, лишности, что ли... Для таких, как Андрей, исполнение служебных обязанностей есть некая докука, оно происходит в свободное от личных дел время, оно мешает заниматься тем, ради чего такие вот андреи идут нынче в проводники. Вагон для них — личная лавочка на колесах, передвижной магазин, где принимают и выполняют заказы, где совершаются увесистые сделки. Впрочем, может быть, хватит заниматься пылким обличением проводников?

Если в «Вокзале для двоих» Михалков принял прямой сатирический посыл режиссера и выполнил его с триумфом, то в фильме Эльдора Уразбаева артисту предстоял анализ определенной жизненной философии, определенной позиции, которую ее носитель формулирует без обиняков.

Валентин Трунов, заведующий станцией автосервиса — это уже поднимай выше: современный деловой человек в элегантных костюмах, в очках-поляроидах, с обязательным нынче «кейсом» и уж наверняка с дипломом о высшем образовании. Отличный работник — сам умеет, да и других заставит, и уж наверняка никакой уголовщины за ним нет, и ОБХСС в его новенькой фирме, для которой он сумел выбить нужные ассигнования, делать нечего.

За Труновым — холодная, надменная даже уверенность в том, что в этой жизни таким, как он, и уж точно ему конкретно, п о л о ж е н о нечто особое и отдельное. Выделен, так сказать, свой калашный ряд, в который тем, у кого свиное рыло, соваться не следует. Свой калашный ряд, своя ясно расчерченная система. Здесь каждый, занимая свою определенную «социальную нишу», вместе с ней получает те или иные, неписаные, но четкие права и возможности. Речь идет прежде всего о дележе сугубо материальных благ, поскольку отношения в этой системе есть прежде всего отношения потребления.

П о т р е б л е н и е — слово сказано. Сегодняшние персонажи Никиты Михалкова-актера — потребители. Конечно, остаются всякие там профессиональные и престижные амбиции — не без них, конечно, но потребление — это суть и смысл их жизни, другого здесь нет, и все к этому сводится.

Впрочем, Валентин Трунов потребитель, так сказать, «бытийственного» ряда: за всем, что он получает — будь то место в мягком вагоне, обязательно нижнее и обязательно по броне, столик в ресторане, обязательно самый уютный и обязательно обслуживаемый без задержки, будь то уик-энд, который он проводит, прилетев на Пицунду, где его обязательно ждет чудный одиночный номер, — за всем этим для него стоит нечто большее, нежели удовольствие от комфорта.

Стоит навязываемое им, Труновым, жизни его, Трунова, убежденность, что он — птица особого полета. Недаром тема птиц — стрижей, которым дано летать на реактивных скоростях, и воробьев, которым самой природой назначено коротенько взлетывать, — становится важной в первом столкновении Трунова с инспектором ГАИ Петром Зыкиным. (Фильм Э. Уразбаева подробно разбирался в статье А. Аронова «Столкновение» — журнал «Искусство кино», 1983, № 9,— и поэтому я не буду отвлекаться, останусь верна своему предмету.)

Но что примечательно в самой установке, в самом отношении артиста к этому образу: Валентин Трунов Михалкову, в сущности... неинтересен! Здесь, если хотите, он — невольно, а может быть, и вольно — вступает в спор со знаменитым утверждением Евгения Евтушенко, что «людей неинтересных в мире нет». Есть они, есть — ну посмотрите хотя бы на этого Трунова. Он весь раскладывается на простые составляющие — от примитивного суперменства до столь же примитивного, старого, как мир, комплекса супружеской мужской вседозволенности — притом, что жене, женщине не позволено ничего. В сущности, это «человек без ка-

честв», и никакой личностной психологической начинки в нем нет. Вот почему определенным сбоем, натяжкой фильма представляется и финальное понурое смирение героя, и в особенности его «сдвиг», его истерический надрыв, до которого его доводит несгибаемая верность инспектора своему служебному долгу. Думается, что по правде жизни такой Трунов должен выйти из этого столкновения, так сказать, «при своих» — разве что в состоянии злобной досады, что здесь у него вышла осечка, и наверняка с жаждой взять за нее немедленный реванш в другом месте... Перетерпит, стиснет зубы, сдаст заново на права, получит обратно свое водительское удостоверение — и будет следовать мимо Зыкина на положенной скорости в шестьдесят километров, и будет ему ручкой из окошка помахивать. Что он, из этого города куда-то уедет? Или вообще жить начнет по-другому? Куда там.

Фильм А. Бородянского и Э. Уразбаева должен был, думается мне, иметь «открытый конец»: финальная жирная точка победы Зыкина и посрамления Трунова кажется неубедительной. Дело не в том, что сломлен Трунов — как же, сломишь такого! — дело в том, что выстоял Зыкин.

Трунов актеру Михалкову неинтересен — сказала я. Неинтересен как абсолютно понятный, лишенный загадок и сложностей жизненно-социальный тип, но вовсе не как предмет актерской работы. Резкая смена манеры: после ре-призной, живописной в своей сатирической сочности роли проводника Андрея Михалков строит роль Трунова по законам графики. Здесь у его героя подчеркнуто замедленная — с этакой уверенной ленцой — и подчеркнуто четкая пластика, доверительный — при внутренней наглости — разговорный тон, в своем способе общения с людьми он, как это говорится, идет от доказанного, навязывая то, что ему нужно. Весь он гладкий, отшлифованный — ничего лишнего, все «по делу»...

Переходя к третьей из актерских работ Никиты Михалкова, хочу предупредить сразу, что не считаю своим долгом заниматься разбором и оценкой фильма Александра Панкратова «Портрет жены художника» и тем более рассматривать его, фильма, соотношение с рассказом Юрия Нагибина «Берендеев лес». Разве что замечу то, что можно было бы деликатно назвать невыраженностью режиссерского присутствия применительно к актерским работам. Ведь главные действующие лица фильма Павел, Нина и в особенности Борис Петрович сыграны Сергеем Шакуровым, Валентиной Теличкиной и Никитой Михалковым, так сказать, на свой страх и риск — со всеми признаками актерской само-режиссуры.

Шакурову — Павлу достался герой, непроясненный в своем существе. Нам так и не удается взять в толк, чем вызвана его, художника Павла, монотонная надутость, его угрюмая отъединенность от всего на свете. Нам дают понять, что эти свойства объясняются избытком таланта и столь же избыточной требовательностью к себе, а мы не свободны от предположения, что у Павла просто скверный, тяжелый характер...

Теличкина — Нина получила небогатую роль простушки-жены при творце-муже. Так и не удается взять в толк, отложились ли на ней долгие уже годы, прожитые рядом с человеком, занятым творчеством, чем для нее стала работа Павла, которой он поглощен, была ли у них пора, когда она хоть как-то, на свой скромный лад, хотя бы с естественной чуткостью любви понимала его произведения — или все с самого начала было, как теперь, когда они живут на разных «этажах» — он на высшем, она на обыденном.

Хорошие, серьезные актеры Шакуров и Теличкина мобилизуют тут всю свою технику — добывают содержательность ролей путем разработки общения, пытаются разнообразить их правдивостью физических действий, изо всех сил стараются привнести в них максимум полутонов, небезуспешно «обживают» вещественный мир фильма (к слову сказать, достоверный и даже не лишенный занимательности в деталях)... Словом, изо всех сил стараются идти от простого, простенького, примитивного — к сложному, хотят добиться свежести — явно прямо на съемочной площадке ищут то или иное состояние...

Михалков же в роли Бориса Петровича по-

шел иным путем — он предался импровизации. Мне не дано знать, как проходила работа над фильмом, но я убеждена, что здесь Михалков ведет роль самостоятельно, так, как подсказывает ее тема — все та же, близкая сегодня ему, актеру Михалкову, тема хозяина — еще в одной модификации. Тема лидера, «всадника» (тут мы опять вспомним Виктора Розова и воспользуемся его определением, которое дано в пьесе «С вечера до полудня»).

Доминанта такого вот Бориса Петровича, такого вот всадника — в особом даре ежедневно, ежеминутно создавать вокруг себя жизненную среду, которая давала бы ему свидетельства собственной значительности, собственной всесильности и максимум всяческого, разумеется, прежде всего бытового, житейского, потребительского, комфорта.

В отличие от Валентина Трунова, который только «за себя», Борис Петрович, так сказать, человек для людей. Ему, начальнику крупной лаборатории, доставляет большое удовольствие быть благодетелем, организатором общей радости — ведь если бы не его энергия, не его умение «задействовать», как теперь модно говорить, нужных людей в нужном месте, не было бы здесь этого чудного пансионата с теремками-коттеджами, с водными лыжами, с развеселыми карнавалами. Он не любит быть один — ему надо находиться в центре восхищенного и благодарного внимания.

Михалков искусно передает его необидную для людей общительную снисходительность — и одновременно его же таящуюся где-то в глубине, не заметную никому наблюдательную усмешку над ними.

Его «вкусное» отношение к таким отличным вещам, как острая бритва новомодной конструкции, рядом с которой обычный стрекочущий электрический аппарат выглядит анахронизмом, как белоснежный мощный катер, как модные спортивные аксессуары с трилистником фирмы «Адидас».

Любо-дорого смотреть, как артист мастерски разыгрывает этюды с предметами — как бреется, как водит катер, как носит костюм, как играет в теннис, как ест вишни...

Михалков по-своему помогает партнерше по фильму Валентине Теличкиной определить то, что делает несчастной ее Нину — именно вкус к жизни, удовольствие от жизни, которые так привлекательно живут в Борисе Петровиче. Уж не потеря ли этого всего ее мужем, художником Павлом, стала источником семейной смуты этих двоих?

Нина не просто нравится Борису Петровичу — он понимает ее усталость от напряженного угрюмства мужа, от его нелюдимости. Он наблюдает за этой парой с присущим ему любопытством, чтобы в какой-то момент уловить движение Нины к нему навстречу.

Нет, Михалков не играет пошлого бабника — его Борис Петрович и не пошляк, и не бабник. Это другое. Просто Борис Петрович привык, что в конце концов все должно быть и будет, как он хочет. Ждет терпеливо, не суетится. И когда они с Ниной — после ее ссоры с мужем, когда тот упрекает ее в суете и в женской озабоченности — оказываются одни на катере, посередине водохранилища, он не меняет тона, такого дружественно рассудочного, такого абсолютно не лирического. Не теряя спокойствия, он послушно исполняет нервные требования Нины — то вести лодку вперед, то возвращаться обратно, он так же спокойно — еще и выигрывая время — ныряет в воду и в свое удовольствие плавает. Влезает в лодку, спрашивает — уже «на ты»: «Поссорилась с мужем?» Нина, такая сейчас несчастная, раздраженная, некрасивая, такая пристыженная, что отправилась в эту недвусмысленную поездку, отвечает, что да и что это серьезно.

Здесь Михалкову-актеру предстоит трудное дело: ведь его герой, отбросив всякие мужские притязания, сейчас скажет этой женщине то, что наверняка не говорил еще никому.

Что он устал от того, что у него все не серьезно. Устал жить без любви. Устал от лжи. От того, что приходится непрерывно «мешать кашу», доставать, шустрить. Устал от водки, от финских бань, от «нужных людей», с которыми парится и пьет.

Да нет, это не популярный приемчик («пожалей меня — ты одна меня поймешь, я так одинок») и не истерика, не выворачивание себя наизнанку. Здесь Михалков выводит нас на об-

щую мысль, что каждый из людей этого типа — даже развеселый проводник Андрюша — в какую-то минуту определенно затоскует. Надоест самому себе. Упрется лбом в некое «а дальше?..».

Потом такое состояние наверняка пройдет: Андрей — тот в простоте души просто напьется. Но такие вот минуты для таких вот людей неизбежны, и им не позавидуешь...

Актер Никита Михалков за последнее время сделал и не много — и много. Исчерпал ли он свою тему? Видимо, нет, потому что не хочет с ней расставаться: сейчас, когда пишется эта статья, Никита Михалков снимается у Эльдара Рязанова в роли Паратова в новой экранизации «Бесприданницы». Еще один хозяин — хозяин русской жизни, какой она была столетие назад. Каким он получился — подождем, увидим.

Илья Авербах

Поэзия повседневности

Долинин мало похож на кинооператора. Говоря «кинооператор», я имею в виду то четкое представление о людях этой профессии, которое, вероятно, существует у каждого из нас. Притом что мир кинематографа давно перестал быть некоей «фабрикой грез», сам охотно выдал, разрушил или сделал бытом свои тайны, в операторах осталось все же что-то от того романтического кинематографа, какое-то неотразимое обаяние, какая-то особая ладность и складность облика, уверенная немногословность, одним словом, то, что можно было бы назвать «операторской косточкой» по аналогии с «военной». Вероятно, есть тут какая-то своя гвардейская традиция, есть превосходство людей, занятых в достаточно хаотичном мире кинематографа делом вполне конкретным, связанным с миром техники — пленкой, камерой, осветительными приборами, экспонометрами и всем прочим.

Так вот Дмитрий Долинин в этот стереотип не вписывается. Я хорошо помню: когда впервые разговорился с ним, долго не мог определить, чем же занимается этот человек. Манера держаться, темы разговора, жесты, интонации, мягкость, деликатность, весь облик скорее говорили о том, что я имею дело, скажем, с молодым преподавателем университета, талантливым филологом, быть может, или с переводчиком.

Долинин вырос в среде потомственных интеллигентов, и эта среда привила ему многие черты, определяющие способ общения, склонности, привычки, вкусы этого человека. Вероятно, та же среда в немалой степени оказала влияние и на творческий почерк Долинина, в чем я убедился несколько позже. Но тогда — при первой нашей встрече — я ничего не знал о его семье и, естественно, не видел его работ. Интерес к этому человеку, возникший с первых минут знакомства, был результатом его несомненного обаяния, а затем, когда выяснилось, чем он занимается, и этим обескураживающим несовпадением со сложившимся у меня к тому времени стереотипным представлением об операторе.

Увидеть работу Долинина мне довелось вскоре после первой нашей встречи. Долинин снял короткометражку одного из слушателей режиссерской мастерской Г. М. Козинцева, в которой я тогда учился. Я не помню в подробностях эту картину, помню только, что речь там шла о человеке, который преодолевает тяжелую болезнь, помню, что дело происходило в квартире этого человека, на лестнице его дома, во дворе и на улице — в самой обычной квартире, на самой обычной лестнице, в самом обычном дворе и на совершенно обыкновенной улице. Однако всю эту обыкновенность пронизывало нечто сообщавшее ей особую пластическую возвышенность, одухотворенность, скажем даже — поэтичность. Моя оговорка перед последним словом не случайна. Слово «по-

Ракурс

Вера Шитова

Сегодня, двадцать лет спустя

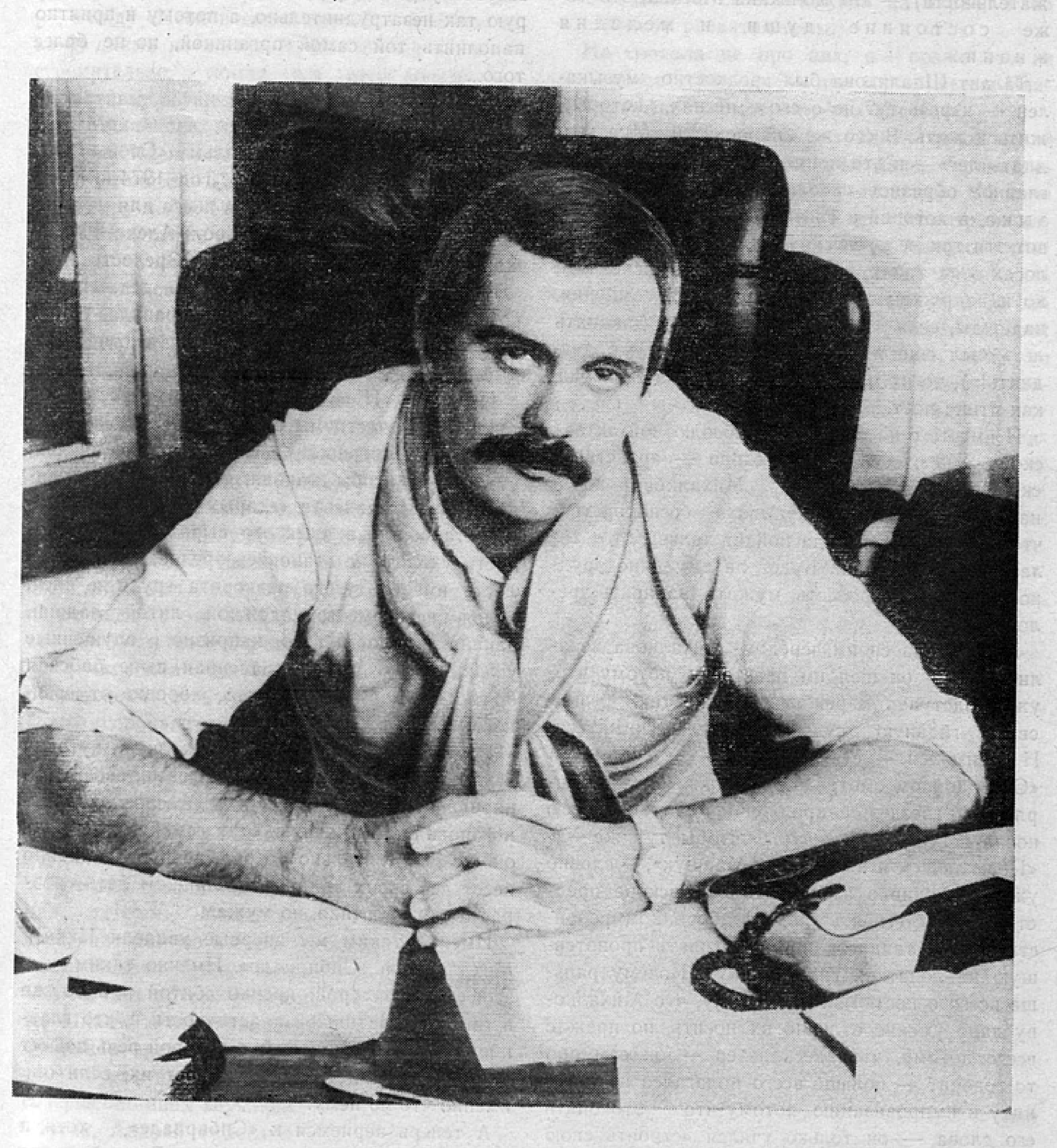
Если бы заслуженный артист РСФСР Никита Сергеевич Михалков захотел, то именно в минувшем 1983 году он мог бы отметить двадцатилетие работы в кино. Год 1963-й: режиссер Георгий Данелия выбирает его на роль Коли в своем фильме «Я шагаю по Москве». Никите Михалкову в ту пору восемнадцать, он студент Театрального училища имени Щукина. Успел уже сняться в нескольких фильмах (от промелька в массовке до одной из главных ролей). Но именно работа у Данелия стала, по словам Михалкова, «первым по настоящему счету соприкосновением с кинематографом» — от нее он и ведет начало своей кинобиографии.

...Интересное совпадение: я пишу эти строчки, а телевизор в соседней комнате первыми тактами песенки Коли открывает — это постоянная музыкальная заставка — ставшую традиционной передачу «Москва и москвичи». Гляжу на экран — там Москва. С птичьего полета проплывает бесконечная геометрия ее новых районов, где все определяют воздух, свет, статистика определенного числа жителей, где нет переулков, дворов, да и улиц, по существу, тоже нет... Суставчатая игла останкинской телебашни... Похожее на открытую книгу, поставленную на ребро, здание СЭВ... Напряженные лекальные конструкции спортивных олимпийских сооружений...

«А я иду, шагаю по Москве», — двадцать лет назад пел Михалков — Коля, плывя вверх по эскалатору, и пел он это в городе, в котором был хозяином, вездесущим добрым духом. И было это в каком-то совсем-совсем другом городе в то совсем-совсем другое и такое уже давнее время.

Теперь, по прошествии лет, с особой ясностью понимаешь, что фильм Данелия был лирическим спутником фильма Марлена Хуциева «Мне двадцать лет», его, фильма, младшим братом. И он, Коля, был именно что младшим братом едва ли не любого из тройки героев Хуциева. Их родство определялось простым обстоятельством: все они были вызваны к жизни пером Геннадия Шпаликова. Пером, которое оставило в нашем кино свой ясный, легкий, навсегда молодой и бесконечно обаятельный росчерк... Никита Михалков спел в картине Данелия не только эту ставшую всеми любимой песенку, — он, словно песенку, «спел» всю роль. От работы с Данелия у него навсегда осталось ощущение праздника — когда все вместе, когда все понимается с полуслова, когда все рождается как бы само собой и труд в радость. Думается, что такое вот творческое состояние, испытанное впервые, навсегда стало для Михалкова — уже режиссера — тем идеалом работы, которым он дорожит, состояние, которое он надеется ответно иметь у всех людей из своей сыгранной, как хорошая спортивная команда, съемочной группы. Но это — в сторону.

Михалков тех давних лет — это сама юность, большеглазая, быстроногая, открытая миру — ей «все на свете хорошо». И юность эта так «довлела себе», была такой законченной, совершенной в своем естестве, что михалковский герой — хочется сказать поточнее и быть понятой верно — как бы лишался перспективы будущего, оставался в своих равных возрасту артиста восемнадцати годах навсегда (этакое «остановись мгновенье, ты прекрасно!»)... При всей брызжущей характерности герой Михалкова был больше с о с т о я н и е м д у ш и, л и р и ч е с к о й м е л о д и е й в р е м е н и, нежели конкретным «вот этим». Иное дело, что режиссерское искусство Данелия нашло какой-то удивительный баланс между т а к и м героем и т а к и м городом: Москва фильма — словно искрящаяся тысячью обыденных реалий времени, увиденных поэтически (во всем оно, начало шестидесятых, — и в этом смысле «Я шагаю по Мос-



Н. Михалков

Фото В. Плотникова

кве» произведение редкой исторической содержательности), — это Колькина Москва, это тоже с о с т о я н и е д у ш и и м е л о д и я ж и з н и.

Талант Шпаликова был редкостно музыкален — и речь тут не о его песнях, которым жить и жить. В его же киноповести «Мне двадцать лет» — и это понял Хуциев — едва ли не главное образное начало, некая о б щ а я м у з ы к а, в которой и слитно, и раздельно звучат вот эти три человеческих голоса. Но если в голосах этих троих, словно жилка на виске, тайно и напряженно бились вопросы, сомнения, надежды, если в этом их общем «мне двадцать лет» был еще и оттенок тревоги («у ж е двадцать!»), то их младший брат Колька еще жил, как птица поет...

И вместе с наслаждением абсолютной актерской — нет, есть лучшее слово — артистической — свободой Никиты Михалкова начинало исподволь подкусывать беспокойство: что будет дальше, куда пойдет дальше этот талантливый мальчик? Будет ли ему дано трудное искусство взрослеть, мужать, набирать зрелость?

Жизнь шла своим чередом. Михалкова искали роли — он шел им навстречу, потому что, уже подступая к режиссуре, уже так решив свою главную судьбу, хотел сниматься. И снимался — становился то гусаром в «Станционном смотрителе», то князем в «Дворянском гнезде», с врожденной элегантностью носил венгерку и чакчуры, чтобы тут же — в «Перекличке» и в «Песне о Маншук», — словно уже отслужив в армии, что ему вскоре предстояло, застегивать под подбородком ребристый шлем танкиста или натягивать пропотевшую на лопатках гимнастерку... Почему раньше всего о костюмах? И потому, что Михалкову дано умение отлично их носить, но прежде всего потому, что здесь актер — он сам про то говорит — больше всего полагался на органику и импровизацию, потому что — это опять его слова — он только учился «строить свою роль, а не просто катиться рядом с ней, не тратясь в полную силу, полагаясь лишь на природные данные».

Так вот, при таких обстоятельствах костюм дает актеру ту заданную, а потому и удобную заготовку роли, ту ее внешнюю отливку, которую так незатруднительно, а потому и приятно наполнить той самой органикой, но не более того...

Потом была армия.

Диплом ВГИКа.

Режиссерский дебют — фильм «Свой среди чужих, чужой среди своих», год 1974-й.

Год 1977-й: «Неоконченная пьеса для механического пианино», год 1978: роль Алексея Устюжанина в фильме «Сибириада». Зрелость.

После дебюта прошло десять лет. И, как выяснилось, Никита Михалков справился с тем, с чем сейчас умеет справляться далеко не каждый.

Поясним. И в жизни, и в искусстве не слишком ли часто мы с душевной неловкостью видим, как вчерашние, позавчерашние юноши, вместо того чтобы становиться мужчинами, увядают, превращаясь в «старых мальчиков» (неспроста вошло в язык это выражение). Молодость уходит, не становясь зрелостью. Сутулость вместо тугого разворота груди и плеч, вялая кисть вместо надежной литой ладони, ранняя тусклость глаз, капризно опущенные уголки рта, распространенная ныне бабская болтливость вместо веского, хорошо отмеренного мужского слова.

Пусть он, сегодняшний Михалков, чуточку выставляется своими густыми усами, своей тренированной мускулатурой, всей своей уверенной повадкой мужчины, отца семейства — ведь он же действительно созрел, ведь он спокойно несет вес своих тридцати с лишком лет — возраста «не мальчика, но мужа».

Именно таким мы впервые увидели Никиту Михалкова в «Сибириаде». Именно таким — с этой вот фактурой, крепко сбитой и в то же время не утратившей пластичности и, что главное, с некой своей темой, о которой речь пойдет впереди, он ждет ролей и берет их, если они именно что по нему.

А теперь вернемся к «Сибириаде», хотя и пойдем к ней непрямым путем. Думается, что в роли Алексея Устюжанина актер Михалков — наверняка сам того не зная — набирал жизненный и художественный материал для

себя уже как режиссера, постановщика фильма «Пять вечеров», который он так скоро, между «Неоконченной пьесой...» и «Несколькими днями из жизни И. И. Обломова», и так стремительно, ломая все производственные нормативы, осуществит. В самом деле: его, актера Михалкова, Алексей и его, режиссера Михалкова, Ильин, которого в «Пяти вечерах» сыграет Станислав Любшин, — кровные братья по характеру и судьбе.

С появлением Алексея в начале третьего фильма «Сибириады» в напыщенный мир густой образности и ядреного слова входит правда. «Типы» — а самый принцип работы сценаристов и режиссера с человеческим материалом вел их поверх характеров только и сразу к типу — с его, Алексея, появлением обнаружили свою полую сердцевину. Этот Устюжанин вломился в картину, заявился сюда, в условно многозначительную Елань, из реальности.

Здесь, в этой роли, зрелый актер Никита Михалков пока в последний раз сыграл героя, которого любит. Раньше, в юности, как самого себя, он любил Кольку — юность себя любит, ей не надо за это пенять. Теперь вот — Алексея. Любит и любя определяет свою тему — это тема хозяина жизни. Мальчишке Кольке принадлежит весь мир — по праву молодости. Почти сорокалетнему Алексею мир принадлежит потому, что он себя от него не отделяет, потому что он везде у себя, «свой среди своих», потому что все ему «родня». Потому что — он уверен — все у всех тут общее: работа, мысли, веселье, кручина...

Пройдет совсем немного времени, и обретенная актером Михалковым тема хозяина претерпит резкую и существеннейшую метаморфозу. Подряд пойдут фильмы — нет, не свои, их поставят другие режиссеры, — куда он, актер Никита Михалков, наверняка с трудом выпрашивая время у режиссера Никиты Михалкова, будет входить с этой своей темой в ее совершенно ином звучании.

Итак, Андрей («Вокзал для двоих», режиссер Эльдар Рязанов), Валентин Трунов («Инспектор ГАИ», режиссер Эльдор Уразбаев), Борис Петрович («Портрет жены художника», режиссер Александр Панкратов). Годы 1982—1983. Фильмы будут рассмотрены не в последовательности своего выхода на экран, а по надобности развития темы.

Но сначала не про них, а — позже это не покажется странным — про героев пьесы Владимира Арро «Смотрите, кто пришел».

Напомню сюжетную ситуацию, изложив ее предельно сжато. Продается дача, принадлежавшая некоему умершему писателю. На даче живут его родственники. К ним осмотреть дачу на предмет покупки является молодой человек по прозвищу Кинг; способный заработать за один день хоть сотню рублей, он в то же время как бы уязвлен непрестижностью своей «социальной роли» и больше всего тем, что его жизненные связи обужены, снижены оппозицией «парикмахер — клиент». Кинг хочет разбить эту оппозицию. Он хочет, чтобы конкретно эти вот люди нашли в себе возможность прямого дружеского контакта с ним, уже не парикмахером Кингом, а Геной Королевым, по вечной и прекрасной формуле «человек — человек». Чтобы он, Гена Королев, в один прекрасный, желанный вечер услышал, открыв дверь этой дачи, дружное и радостное: «Смотрите, кто пришел!» — ведь он, купив дачу, намерен оставить ее в пользование прежним хозяевам.

Мечте Кинга, артиста (а он в своем деле истинный артист) и отчасти романтика, осуществиться не дано — почему и как рассказывать не будем, это нас уведет в сторону. Мало того, оказывается, что двое его приятелей, тоже явившиеся на дачу, благополучно ее приобрели, опередив Кинга.

Вот здесь я и подошла к этой паре, ради которой, собственно, и обратилась к пьесе Владимира Арро. Знакомьтесь — бармен и банщик, только не из обычной бани, а из финской. Рядом с ними наш Кинг — ну просто изысканный цветок духовности. Эти же крепкие ребята глядят на мир с предельной простотой, без Кинговых затей: есть теплое место, за которое в свой час надо было дать кому следует «на лапу», есть налаженный холостяцкий быт (сберкнижка, машина, наверняка кооперативная квартира, то одна, то другая по утрам перед уходом жарит здесь на кухне яичницу, а то, глядишь,

и пропылесосит, и рубашки постирает). В свой час будет принято решение жениться, и уж будьте уверены — громко загудит свадьба!

Вот они покупают дачу — здесь можно будет отдыхать, «ловить кайф», как они говорят. Но, думается, вообще-то у них цель иная: приходите сюда через годик, полюбуйтесь, во что превратится запущенный непрактичными интеллигентами кусок земли под руками какой-то неутомимой бабы (то ли матери, то ли тетки, то ли сестры, специально выписанной из деревни), какие здесь встанут парники, какие отсюда поедут на столичный рынок тюльпаны, какие увесистые корзины ягод будут грузиться в багажник «Жигулей» (помните, как о подобном рассказано в повести Михаила Рощина «Сад»?). Хозяева — за своей стойкой, в своей парной, — они распространяют свое чувство хозяина на ж и з н ь в о о б щ е. Сытые, холеные, знающие толк в заморских сигаретах, напитках и тряпках, «мужчины в соку» (бассейн, каратэ, водные лыжи), они железно понимают, чего хотят, и железно своего добиваются.

Смотришь на них, а в памяти стучит строчка современного поэта: «как он властно ступает, как пристально ест»...

Я привлекла героев пьесы Арро потому, что последние работы Никиты Михалкова-актера напрямую связаны с темой таких вот хозяев — хозяев без кавычек, потому что в своей пусть малой жизненной сфере они действительно всесильны (вспомним, кстати, еще один театральный пример — сценку «Хозяин» из пьесы Виктора Розова «Четыре капли», гардеробщика-вышибалу из ресторана: до белого каленья, до истерики доводит он клиента, который ему «не показался» — не просто не пускает того в ресторан, а учит жить, измывается над ним в ощущении полного своего права...). Мы не видим ни этого бармена, ни этого банщика «при исполнении», но в проекции их поведения легко видишь их сокрушительное хамство для того, кто не потрафил, их блистательное холуйство для того, кто с походом оплатит их услуги или — что еще лучше! — безошибочно будет угадан ими как нужный человек...

Они, эти актерские работы, напрямую связаны с темой убежденности таких вот хозяев, что в с я ж и з н ь — чего уж там придуриваться — устроена, как их бар, их баня, их ресторан, их железнодорожный вагон.

...Замечательную музыкальную характеристику нашел Андрей Петров, композитор «Вокзала для двоих», когда писал марш, который гремит над заступинским перроном, возвещая городу и миру, что сейчас с подножки своего вагона, молодецки подхватив два тяжеленных чемодана, набитых дынями, спустится он, проводник Андрей. Марш-стилизация, марш-пародия: ликуют торжественные трубы, гремят литавры — ну прямо какое-то «Здорово, славянки!» Вот он, еще один хозяин.

Не время и не место сейчас пускаться в рассуждения о неоднородной структуре рязановского фильма — скажем только, что рядом с Платоном и Верой, чьи образы решены с определенной долей сознательной лирико-поэтической условности, живут тут образы иные — начиная от своего «Гаража», Рязанов пользуется резкой, доведенной до грубоватого гротеска стилистикой социально-бытовой маски. Там, в «Гараже», он устроил нечто вроде тира, где поочередно ставил на стенд и расстреливал их со здоровой злобой... Вот и здесь, в «Вокзале для двоих», проводник Андрей — из того же ряда. Он типичен — типичен до отвращения и до восторга. И сыгран Никитой Михалковым концертно, бенефисно — с той блистательной наглостью, которая тут необходима по самой сути дела.

Здоровенный детина, Андрей прет по жизни, убежденный, что она, жизнь, перед ним расступится, — прет со своими чемоданами спекулянта, сыплет налево и направо своим любимым словечком «нормалек»!

...Только что по нашим экранам прошли два фильма на «железнодорожную тему» — «Остановился поезд» и «Магистраль». Фильмы серьезные, драматические, вызванные из жизни острой нравственно-производственной проблематикой. Герою Михалкова в них места не нашлось, что вполне естественно. Но за этим его Андреем — по способу актерской работы типологически родственным героям Аркадия Райкина (к примеру, как и у Райкина, у Михал-

кова важна речевая, интонационная сторона, с которой он, Михалков, умеет справляться отлично) — встает все та же реальность большой «железнодорожной темы», но только в ином жанровом решении. За ним — повседневность наших мытарств в грязных вагонах — сырое белье, невозможность вымыть руки и выпить чаю, неоткрывающиеся или незакрывающиеся окна, заплеванные тамбуры, где на чемоданах дремлют «левые» пассажиры... Ощущение нашей бесправности, лишности, что ли... Для таких, как Андрей, исполнение служебных обязанностей есть некая докука, оно происходит в свободное от личных дел время, оно мешает заниматься тем, ради чего такие вот андреи идут нынче в проводники. Вагон для них — личная лавочка на колесах, передвижной магазин, где принимают и выполняют заказы, где совершаются увесистые сделки. Впрочем, может быть, хватит заниматься пылким обличением проводников?

Если в «Вокзале для двоих» Михалков принял прямой сатирический посыл режиссера и выполнил его с триумфом, то в фильме Эльдора Уразбаева артисту предстоял анализ определенной жизненной философии, определенной позиции, которую ее носитель формулирует без обиняков.

Валентин Трунов, заведующий станцией автосервиса — это уже поднимай выше: современный деловой человек в элегантных костюмах, в очках-поляроидах, с обязательным нынче «кейсом» и уж наверняка с дипломом о высшем образовании. Отличный работник — сам умеет, да и других заставит, и уж наверняка никакой уголовщины за ним нет, и ОБХСС в его новенькой фирме, для которой он сумел выбить нужные ассигнования, делать нечего.

За Труновым — холодная, надменная даже уверенность в том, что в этой жизни таким, как он, и уж точно ему конкретно, положено нечто особое и отдельное. Выделен, так сказать, свой калашный ряд, в который тем, у кого свиное рыло, соваться не следует. Свой калашный ряд, своя ясно расчерченная система. Здесь каждый, занимая свою определенную «социальную нишу», вместе с ней получает те или иные, неписаные, но четкие права и возможности. Речь идет прежде всего о дележе сугубо материальных благ, поскольку отношения в этой системе есть прежде всего отношения потребления.

Потребление — слово сказано. Сегодняшние персонажи Никиты Михалкова-актера — потребители. Конечно, остаются всякие там профессиональные и престижные амбиции — не без них, конечно, но потребление — это суть и смысл их жизни, другого здесь нет, и все к этому сводится.

Впрочем, Валентин Трунов потребитель, так сказать, «бытийственного» ряда: за всем, что он получает — будь то место в мягком вагоне, обязательно нижнее и обязательно по броне, столик в ресторане, обязательно самый уютный и обязательно обслуживаемый без задержки, будь то уик-энд, который он проводит, прилетев на Пицунду, где его обязательно ждет чудный одиночный номер, — за всем этим для него стоит нечто большее, нежели удовольствие от комфорта.

Стоит навязываемое им, Труновым, жизни его, Трунова, убежденность, что он — птица особого полета. Недаром тема птиц — стрижей, которым дано летать на реактивных скоростях, и воробьев, которым самой природой назначено коротенько взлетывать, — становится важной в первом столкновении Трунова с инспектором ГАИ Петром Зыкиным. (Фильм Э. Уразбаева подробно разбирался в статье А. Аронова «Столкновение» — журнал «Искусство кино», 1983, № 9,— и поэтому я не буду отвлекаться, останусь верна своему предмету.)

Но что примечательно в самой установке, в самом отношении артиста к этому образу: Валентин Трунов Михалкову, в сущности... неинтересен! Здесь, если хотите, он — невольно, а может быть, и вольно — вступает в спор со знаменитым утверждением Евгения Евтушенко, что «людей неинтересных в мире нет». Есть они, есть — ну посмотрите хотя бы на этого Трунова. Он весь раскладывается на простые составляющие — от примитивного суперменства до столь же примитивного, старого, как мир, комплекса супружеской мужской вседозволенности — притом, что жене, женщине не позволено ничего. В сущности, это «человек без ка-

честв», и никакой личностной психологической начинки в нем нет. Вот почему определенным сбоем, натяжкой фильма представляется и финальное понурое смирение героя, и в особенности его «сдвиг», его истерический надрыв, до которого его доводит несгибаемая верность инспектора своему служебному долгу. Думается, что по правде жизни такой Трунов должен выйти из этого столкновения, так сказать, «при своих» — разве что в состоянии злобной досады, что здесь у него вышла осечка, и наверняка с жаждой взять за нее немедленный реванш в другом месте... Перетерпит, стиснет зубы, сдаст заново на права, получит обратно свое водительское удостоверение — и будет следовать мимо Зыкина на положенной скорости в шестьдесят километров, и будет ему ручкой из окошка помахивать. Что он, из этого города куда-то уедет? Или вообще жить начнет по-другому? Куда там.

Фильм А. Бородянского и Э. Уразбаева должен был, думается мне, иметь «открытый конец»: финальная жирная точка победы Зыкина и посрамления Трунова кажется неубедительной. Дело не в том, что сломлен Трунов — как же, сломишь такого! — дело в том, что выстоял Зыкин.

Трунов актеру Михалкову неинтересен — сказала я. Неинтересен как абсолютно понятный, лишенный загадок и сложностей жизненно-социальный тип, но вовсе не как предмет актерской работы. Резкая смена манеры: после резпризной, живописной в своей сатирической сочности роли проводника Андрея Михалков строит роль Трунова по законам графики. Здесь у его героя подчеркнуто замедленная — с этакой уверенной ленцой — и подчеркнуто четкая пластика, доверительный — при внутренней наглости — разговорный тон, в своем способе общения с людьми он, как это говорится, идет от доказанного, навязывая то, что ему нужно. Весь он гладкий, отшлифованный — ничего лишнего, все «по делу»...

Переходя к третьей из актерских работ Никиты Михалкова, хочу предупредить сразу, что не считаю своим долгом заниматься разбором и оценкой фильма Александра Панкратова «Портрет жены художника» и тем более рассматривать его, фильма, соотношение с рассказом Юрия Нагибина «Берендеев лес». Разве что замечу то, что можно было бы деликатно назвать невыраженностью режиссерского присутствия применительно к актерским работам. Ведь главные действующие лица фильма Павел, Нина и в особенности Борис Петрович сыграны Сергеем Шакуровым, Валентиной Теличкиной и Никитой Михалковым, так сказать, на свой страх и риск — со всеми признаками актерской саморежиссуры.

Шакурову — Павлу достался герой, непроясненный в своем существе. Нам так и не удается взять в толк, чем вызвана его, художника Павла, монотонная надутость, его угрюмая отъединенность от всего на свете. Нам дают понять, что эти свойства объясняются избытком таланта и столь же избыточной требовательностью к себе, а мы не свободны от предположения, что у Павла просто скверный, тяжелый характер...

Теличкина — Нина получила небогатую роль простушки-жены при творце-муже. Так и не удается взять в толк, отложились ли на ней долгие уже годы, прожитые рядом с человеком, занятым творчеством, чем для нее стала работа Павла, которой он поглощен, была ли у них пора, когда она хоть как-то, на свой скромный лад, хотя бы с естественной чуткостью любви понимала его произведения — или все с самого начала было, как теперь, когда они живут на разных «этажах» — он на высшем, она на обыденном.

Хорошие, серьезные актеры Шакуров и Теличкина мобилизуют тут всю свою технику — добывают содержательность ролей путем разработки общения, пытаются разнообразить их правдивостью физических действий, изо всех сил стараются привнести в них максимум полутонов, небезуспешно «обживают» вещественный мир фильма (к слову сказать, достоверный и даже не лишенный занимательности в деталях)... Словом, изо всех сил стараются идти от простого, простенького, примитивного — к сложному, хотят добиться свежести — явно прямо на съемочной площадке ищут то или иное состояние...

Михалков же в роли Бориса Петровича по-

шел иным путем — он предался импровизации. Мне не дано знать, как проходила работа над фильмом, но я убеждена, что здесь Михалков ведет роль самостоятельно, так, как подсказывает ее тема — все та же, близкая сегодня ему, актеру Михалкову, тема хозяина — еще в одной модификации. Тема лидера, «всадника» (тут мы опять вспомним Виктора Розова и воспользуемся его определением, которое дано в пьесе «С вечера до полудня»).

Доминанта такого вот Бориса Петровича, такого вот всадника — в особом даре ежедневно, ежеминутно создавать вокруг себя жизненную среду, которая давала бы ему свидетельства собственной значительности, собственной всесильности и максимум всяческого, разумеется, прежде всего бытового, житейского, потребительского, комфорта.

В отличие от Валентина Трунова, который только «за себя», Борис Петрович, так сказать, человек для людей. Ему, начальнику крупной лаборатории, доставляет большое удовольствие быть благодетелем, организатором общей радости — ведь если бы не его энергия, не его умение «задействовать», как теперь модно говорить, нужных людей в нужном месте, не было бы здесь этого чудного пансионата с теремками-коттеджами, с водными лыжами, с развеселыми карнавалами. Он не любит быть один — ему надо находиться в центре восхищенного и благодарного внимания.

Михалков искусно передает его необидную для людей общительную снисходительность — и одновременно его же таящуюся где-то в глубине, не заметную никому наблюдательную усмешку над ними.

Его «вкусное» отношение к таким отличным вещам, как острая бритва новомодной конструкции, рядом с которой обычный стрекочущий электрический аппарат выглядит анахронизмом, как белоснежный мощный катер, как модные спортивные аксессуары с трилистником фирмы «Адидас».

Любо-дорого смотреть, как артист мастерски разыгрывает этюды с предметами — как бреется, как водит катер, как носит костюм, как играет в теннис, как ест вишни...

Михалков по-своему помогает партнерше по фильму Валентине Теличкиной определить то, что делает несчастной ее Нину — именно вкус к жизни, удовольствие от жизни, которые так привлекательно живут в Борисе Петровиче. Уж не потеря ли этого всего ее мужем, художником Павлом, стала источником семейной смуты этих двоих?

Нина не просто нравится Борису Петровичу — он понимает ее усталость от напряженного угрюмства мужа, от его нелюдимости. Он наблюдает за этой парой с присущим ему любопытством, чтобы в какой-то момент уловить движение Нины к нему навстречу.

Нет, Михалков не играет пошлого бабника — его Борис Петрович и не пошляк, и не бабник. Это другое. Просто Борис Петрович привык, что в конце концов все должно быть и будет, как он хочет. Ждет терпеливо, не суетится. И когда они с Ниной — после ее ссоры с мужем, когда тот упрекает ее в суете и в женской озабоченности — оказываются одни на катере, посередине водохранилища, он не меняет тона, такого дружественно рассудочного, такого абсолютно не лирического. Не теряя спокойствия, он послушно исполняет нервные требования Нины — то вести лодку вперед, то возвращаться обратно, он так же спокойно — еще и выигрывая время — ныряет в воду и в свое удовольствие плавает. Влезает в лодку, спрашивает — уже «на ты»: «Поссорилась с мужем?» Нина, такая сейчас несчастная, раздраженная, некрасивая, такая пристыженная, что отправилась в эту недвусмысленную поездку, отвечает, что да и что это серьезно.

Здесь Михалкову-актеру предстоит трудное дело: ведь его герой, отбросив всякие мужские притязания, сейчас скажет этой женщине то, что наверняка не говорил еще никому.

Что он устал от того, что у него все не серьезно. Устал жить без любви. Устал от лжи. От того, что приходится непрерывно «мешать кашу», доставать, шустрить. Устал от водки, от финских бань, от «нужных людей», с которыми парится и пьет.

Да нет, это не популярный приемчик («пожалей меня — ты одна меня поймешь, я так одинок») и не истерика, не выворачивание себя наизнанку. Здесь Михалков выводит нас на об-

щую мысль, что каждый из людей этого типа — даже развеселый проводник Андрюша — в какую-то минуту определенно затоскует. Надоест самому себе. Упрется лбом в некое «а дальше?..».

Потом такое состояние наверняка пройдет: Андрей — тот в простоте души просто напьется. Но такие вот минуты для таких вот людей неизбежны, и им не позавидуешь...

Актер Никита Михалков за последнее время сделал и не много — и много. Исчерпал ли он свою тему? Видимо, нет, потому что не хочет с ней расставаться: сейчас, когда пишется эта статья, Никита Михалков снимается у Эльдара Рязанова в роли Паратова в новой экранизации «Бесприданницы». Еще один хозяин — хозяин русской жизни, какой она была столетие назад. Каким он получился — подождем, увидим.

Илья Авербах

Поэзия повседневности

Долинин мало похож на кинооператора. Говоря «кинооператор», я имею в виду то четкое представление о людях этой профессии, которое, вероятно, существует у каждого из нас. Притом что мир кинематографа давно перестал быть некоей «фабрикой грез», сам охотно выдал, разрушил или сделал бытом свои тайны, в операторах осталось все же что-то от того романтического кинематографа, какое-то неотразимое обаяние, какая-то особая ладность и складность облика, уверенная немногословность, одним словом, то, что можно было бы назвать «операторской косточкой» по аналогии с «военной». Вероятно, есть тут какая-то своя гвардейская традиция, есть превосходство людей, занятых в достаточно хаотичном мире кинематографа делом вполне конкретным, связанным с миром техники — пленкой, камерой, осветительными приборами, экспонометрами и всем прочим.

Так вот Дмитрий Долинин в этот стереотип не вписывается. Я хорошо помню: когда впервые разговорился с ним, долго не мог определить, чем же занимается этот человек. Манера держаться, темы разговора, жесты, интонации, мягкость, деликатность, весь облик скорее говорили о том, что я имею дело, скажем, с молодым преподавателем университета, талантливым филологом, быть может, или с переводчиком.

Долинин вырос в среде потомственных интеллигентов, и эта среда привила ему многие черты, определяющие способ общения, склонности, привычки, вкусы этого человека. Вероятно, та же среда в немалой степени оказала влияние и на творческий почерк Долинина, в чем я убедился несколько позже. Но тогда — при первой нашей встрече — я ничего не знал о его семье и, естественно, не видел его работ. Интерес к этому человеку, возникший с первых минут знакомства, был результатом его несомненного обаяния, а затем, когда выяснилось, чем он занимается, и этим обескураживающим несовпадением со сложившимся у меня к тому времени стереотипным представлением об операторе.

Увидеть работу Долинина мне довелось вскоре после первой нашей встречи. Долинин снял короткометражку одного из слушателей режиссерской мастерской Г. М. Козинцева, в которой я тогда учился. Я не помню в подробностях эту картину, помню только, что речь там шла о человеке, который преодолевает тяжелую болезнь, помню, что дело происходило в квартире этого человека, на лестнице его дома, во дворе и на улице — в самой обычной квартире, на самой обычной лестнице, в самом обычном дворе и на совершенно обыкновенной улице. Однако всю эту обыкновенность пронизывало нечто сообщавшее ей особую пластическую возвышенность, одухотворенность, скажем даже — поэтичность. Моя оговорка перед последним словом не случайна. Слово «по-

этическое» по отношению к кино Долинин сам может употребить разве что в бранном смысле. Придуманное критиками словосочетание воплощает для него в кинематографе претенциозность, вычурность, пустоту, высокопарность. Тем не менее Долинин обладает очевидным чувством поэзии, само его мироощущение поэтично. Ведь он воспитан на хорошей литературе — будь то стихи или проза, не имеет значения. И поэзия, которую открывает в быте камера Долинина, странным образом близка к поэзии настоящей литературы, а не к поэзии живописной — я имею в виду способ его ассоциативного мышления. Поэзия Долинина существует по своим законам, полярным по отношению к законам так называемого «поэтического» кино.

Все это чувствовалось и в той небольшой учебной работе.

Все было достаточно просто снято (по-настоящему просто он научился снимать позже): как будто бы именно таким образом, с этих точек, в этих простых ракурсах, при таком вот почти незаметном освещении мы видим жизнь изо дня в день. Мир представал знакомым, реальным и — решительно преображенным. Глаза человека, увидевшего этот мир, его способность почувствовать, уловить почти неуловимые переливы атмосферы меняли самую повседневность, сообщая ей особый смысл, обнаруживая в ней красоту и гармонию.

Таково было впечатление от первой работы Дмитрия Долинина, первой, правда, для меня, потому что к этому времени он уже снял и другие картины.

Но тут пора сделать необходимое отступление.

Существуют объективные трудности при оценке операторской работы. Они усугубляются трудностями субъективными, когда речь идет об операторе, с которым проработал много лет и снял несколько картин. Конечно же, оператор отвечает за изобразительное, пластическое решение фильма, но готовится-то это решение отнюдь не им одним. Я не знаю, как отделить сделанное оператором от сделанного художником-постановщиком и художником по костюмам, гримером, наконец самим режиссером,



Д. Долинин

для которого изображение — язык. Без этого языка режиссер просто не существует. Любое вычленение превращает реальный живой процесс работы над картиной в схему, ложную, умозрительную конструкцию, которые с этим процессом имеют весьма мало общего. Существенно и дру-

гое. На мой взгляд, каким бы удивительным мастером ни был оператор, определяет удачу картины все-таки режиссер. Больше того — хороший оператор может усугубить недостатки слабого фильма, сделать их вопиющими. Я убежден, что сама профессия оператора изначально требует активного, волевого начала, персонифицированного в режиссере. Именно режиссер обязан оплодотворить поиски каждого участника процесса работы над фильмом, будь то оператор, актер или композитор. В деятельности оператора значимый, художественно полноценный результат достижим лишь в союзе с режиссурой, в осуществлении режиссерского замысла.

Известную подчиненность профессии оператора по отношению к режиссеру признавали самые крупные мастера, творческие возможности которых не вызывали сомнений ни у кого. Об этом, например, впрямую говорил выдающийся оператор А. Н. Москвин, оказавший наибольшее влияние на формирование ленинградской операторской школы. С этой точкой зрения, насколько мне известно, согласны и ведущие операторы сегодняшнего дня, видя в этом отнюдь не ущербность своего положения, но специфику взаимоотношений в сложном процессе работы над фильмом. Вообще, видимо, не случайно, что прекрасные операторы появляются всегда рядом с прекрасными режиссерами. Тот же Москвин — с Козинцевым и Траубергом, рядом с Эйзенштейном — Тиссэ, с Пудовкиным — Головня. И о Долинине заговорили, когда он снял один из самых ярких дебютов шестидесятых годов — картину Панфилова «В огне брода нет», а затем и «Начало».

Однако главные трудности в разговоре об операторе, в данном случае об операторе Дмитрии Долинине, заключаются в том, что приходится говорить об операторе, большинство последних работ которого является и моими работами. С одной стороны, разумеется, годы совместной работы, долгое знакомство, то, наконец, что можно назвать творческим единомыслием. Но, с другой стороны, говорить о Долинине мне в такой же почти степени трудно, как если бы пришлось говорить о себе, оценивать собственную работу. Вместе с Долининым мы сняли четыре картины: «Чужие письма», «Объяснение в любви», «Фантазии Фарятьева» и «Голос». Поэтому для меня сегодня существуют как бы два Долинина — один оператор, превосходно работавший, скажем, с Панфиловым или с Асановой, второй — тот, с которым были прожиты бок о бок четыре собственные картины, четыре отрезка собственной жизни, и каковы они были, эти отрезки, не мне судить.

Вероятно, проработав с Долининым столько времени, можно с уверенностью говорить о том, что нам удалось добиться высокой степени взаимопонимания и взаимодоверия. Больше того, можно говорить об известной близости во вкусах, пристрастиях, взглядах на кинематограф и на искусство вообще. Но как разделить конечный результат работы на составные части, как измерить вклад, внесенный каждым в общее дело, где ужаснуться результатам собственной ошибки (а ошибка режиссера всегда непоправима), где убедиться в том, что эпизод неверно звучит из-за ошибок оператора, а ошибка оператора — тоже всегда твоя ошибка, ибо классный оператор почти никогда не снимает плохо «от себя», его просчет всегда есть просчет режиссера, неверно понимающего эпизод или не сумевшего поставить перед оператором точную задачу.

Так уж сложилось, что я не могу определить точных границ, отделяющих разные периоды работы над фильмом. Трудно даже сказать, когда, в какой момент начинается эта работа. То есть она идет, вероятно, с того момента, когда оператор и художник (в первую очередь) знакомятся со сценарием, а может быть, и только с замыслом сценария будущего фильма. Долинин прекрасно читает сценарий, а это вовсе не так просто, если иметь в виду глубокое понимание — п р о ч т о должна быть картина, а не как мы ее будем делать. Вот это п р о ч т о и становится темой разговора вне зависимости от того, как формально обозначится период работы — режиссерский сценарий или подготовительный период. Мы так или иначе заняты прежде всего замыслом фильма, сутью его, сердцевиной, идет общая работа над сценарием — при участии и сценариста, конечно. Тут не существует узкопрофессиональных гра-

даций — оператор может сформулировать идею музыкального решения картины, художник участвует в выборе актеров, сценарист высказывает предложения о костюмах героев, я говорю о возможном характере освещения. Постепенно все встает на свои места, и каждый начинает заниматься своим делом, но этот этап, который можно было бы назвать этапом общего проникновения в замысел, представляется мне решающим для будущей картины. В какой именно момент этого этапа Долинин вдруг между делом предлагает решающие для пластики фильма подробности или вдруг рассказывает, как одета героиня, предугадать невозможно. «Ты знаешь, я, кажется, понял...» — сообщает он утром по телефону, проглатывая букву «л», и дальше следует безупречно меткое определение, скажем, той атмосферы, в которой произойдут события нашей картины.

За годы сотрудничества с Дмитрием Долининым у нас сложились не только постоянные методы работы. За это время выработались некоторые общие художественные принципы. Мы выяснили — впрочем, уже при работе над первой картиной, что поиск «своего кинематографа» идет у нас приблизительно в одном направлении.

Главная общность состоит, наверное, в том, что можно было бы, воспользовавшись термином Андре Базена, назвать кинематографической этикой, если только перевести этот термин из области метафизической в область реальных отношений между авторами фильма и зрителями. Отношения эти требуют не только максимально честного запечатления того или иного пласта жизни, не только предельного доверия к реальности, исключающего грубую тенденциозность, но и предоставления зрителю известной свободы восприятия кинозрелища. В каждой нашей картине мы берем некую ситуацию, старательно ее разрабатываем, но не хотим навязывать зрителю своих выводов. Они должны родиться из самой художественной ткани рассказа. Так кинематографическая этика превращается в эстетику, формирует не только наше отношение к материалу, но и в известной степени диктует форму повествования. Я думаю, что в своей основе стилистика Долинина очень тесно связана с этикой такого рода, она ею живет.

Давнишняя его мечта — снять картину так, чтобы присутствие камеры не ощущалось бы вообще. Снять максимально близко к тому, как видит реальность человеческий глаз, то есть с высоты человека среднего роста, объективом вполне безличным, что-нибудь порядка тридцати пяти миллиметров, используя движение камеры только в силу необходимости — а именно при перемещении объекта в пространстве кадра.

Долинин не терпит ракурсной съемки и эффектности кинематографического освещения. Он тяготеет к натуре, натуральному интерьеру, рассеянному свету и в павильон переходит только в случае крайней необходимости. Он готов неделями искать подходящую натуру, а найдя — терпеливо ждать единственного нужного освещения. Он крайне щепетилен во всем, что касается вмешательства в естественные, природные процессы. Мне кажется, что в качестве своего девиза он вполне мог бы повторить вслед за античным философом: «Не вопреки природе, но — в согласии с ней». Может быть, это главное и в его работе, и в его мироощущении.

Вообще по натуре своей Долинин склонен к созерцательности — воспринимать, наблюдать и неторопливо отбирать для него гораздо естественнее, чем диктовать, формировать, навязывать. Я уверен, что он мог бы стать хорошим писателем, с его чувством слова, с его углубленностью и вниманием к несущественным, на первый взгляд, вещам. Но наступает такой момент, когда его созерцательность трансформируется, обретает новое качество — активность. В такие мгновения — а они чаще всего случаются на съемочной площадке, когда он с камерой в руках, — я понимаю, почему Долинин выбрал профессию оператора. Каждый наверняка наблюдал ту особую гармонию слиянности истинного мастера своего дела с его рабочим местом — будь то хирург в момент операции или вратарь в дымящейся штрафной площадке. Вот это чувство вы испытаете, увидев Долинина на съемке. Живя «в согласии с природой», он не просто ощущает

себя частью неких глобальных и закономерных процессов, он участвует в них вместе с ней.

Из четырех фильмов, снятых нами вместе, три сделаны на современном материале. Казалось бы, такой материал больше всего подходит для поисков стиля, которыми занят Долинин, да он и сам предпочитает снимать «из современной жизни». И тем не менее единственная наша картина, снятая не вполне, так сказать, на материале сегодняшнего дня, кажется мне наиболее показательной для характеристики почерка этого оператора. Я имею в виду фильм «Объяснение в любви» — и вовсе не потому, что считаю его лучшим из того, что мы сняли.

Я убежден, что о работе оператора можно в полной мере судить, только исходя из тех задач, которые перед ним в данной картине стояли. Иначе легко попасть впросак, как попал однажды некий ленинградский критик, заявивший, что в картине «Фантазии Фарятьева» Долинин сделал значительный шаг назад по сравнению с «Объяснением в любви». А дело-то все в том, что в «Фантазиях Фарятьева» перед Долининым в первую очередь стояла чрезвычайно сложная, но крайне неблагодарная по конечному результату задача — он должен был «всего-навсего» предоставить актерам полную свободу, он должен был стать невидимкой вместе со своими световыми приборами, ассистентами и аппаратурой. Я занимался только репетицией с актерами — в нужный момент камера должна была включиться. И она неизменно включалась. Вот и все — не считая, естественно, пластических задач. Но эта невидимость оператора потребовала виртуозного мастерства, виртуозной простоты, пресловутого умения «умереть» в кадре (если можно таким образом перефразировать Станиславского).

В «Объяснении в любви» перед Долининым стояли задачи другого толка и, что важнее всего, иной сложности. Мы должны были соединить три разнородных стилистических пласта. Каждый из них соответствовал эпохе, о которой шел рассказ. Фильм начинался и кончался эпизодами в больнице, происходящими в наши дни. В воспоминаниях главного героя — куски картин начала века: корабль, море, мальчик и девочка на пароходе... Основная же часть фильма, самая продолжительная и по своему экранному, и по заключенному в ней историческому времени, охватывала значительный период: двадцатые, тридцатые годы, война, послевоенное время. В этой основной части должна была как бы слиться, соединиться воедино стилистика двух других пластов.

Современные эпизоды снимались в жесткой, почти натуралистической манере — четкие портреты, определенные фактуры, ясный, холодный, осенний бессолнечный свет: корпуса больницы, белые халаты, морщинистые лица двух стариков — никаких полутонов, все резко, отчетливо, ясно. Воспоминания героя, напротив, должны были стать почти призрачными, словно выгоревшими, едва уловимыми, расплывающимися, как акварельные краски, которые подает девочке мальчик. Отдельные планы, как отдельные блики памяти, никаких панорам, блеклая бело-голубая гамма. Для этих съемок Долинин где-то нашел давно устаревший объектив с мягко рисующей оптикой.

Между этими полюсами была заключена основная часть картины, и она должна была совместить реальность современности с эфемерностью, зыбкостью воспоминаний.

Фильм задумывался и делался в то время, когда возникла и распространилась мода на стиль «ретро», которому мы сразу же дали уничижительную кличку «ретруха», чем и обозначили к нему отношение. Хотя соблазн, конечно же, был велик — соблазн с головой окунуться в предметно-материальный мир ушедших лет, заняться старательной реставрацией этих сравнительно недавних, еще не успевших забыться времен. Все-таки мы решили, что не поддадимся моде — предметы, обстановка, интерьер не будут иметь для нас первостепенного эстетического значения — только организация пространства, создание достоверного и пластически определенного мира.

Стиль «ретро» предполагает зазор между изображаемой в фильме эпохой и временем создания фильма. Собственно, этот зазор и яв-

ляется главной пружиной, приводящей в движение механизм зрительского интереса к «ретро». Долинин снимал ту или иную историческую эпоху так, словно сам принадлежал к каждой, словно она была привычно и хорошо знакома его глазу, и сейчас он это привычное вспомнил, сдув легкую дымку времени и схватив взглядом прежде всего событие, а затем уже — предмет. Может быть, так снял бы подобный сюжет оператор тех лет, о которых шла речь, обладай он современной техникой, нынешним кинематографическим опытом, тем запасом знаний и ощущений, какими обладает Долинин. При этом Долинин оставался самим собой и не стилизовал свою операторскую манеру ни под кого и ни подо что.

Один первоклассный футбольный вратарь писал: «Сначала мы играем просто и плохо, потом мы начинаем играть сложно и плохо, потом — сложно и хорошо. К моменту, когда мы начинаем играть просто и хорошо, пора уходить». Долинин, к счастью, не спортсмен, у него еще, я надеюсь, долгий век, а он уже научился снимать просто и хорошо. В сущности, он замечательно сохранил свежесть своего молодого почерка, вовсе не утратив тех черт своей индивидуальности, которые пленяли еще в те далекие времена, когда я увидел одну из первых его работ — какое-то особое соединение поэтичности и заземленности, иными словами — через быт, или бытие, вырастающее из быта. Со времени того, давнего фильма он вырос, окреп, в совершенстве овладел техническим арсеналом. К счастью, внутренне он остался прежним, сохранив верность идеалам молодости.

«Объяснение в любви» — фильм зрелого, сложившегося Долинина. Но не только потому его почерк виден здесь с такой ясностью. «Объяснение в любви» как бы разложило стиль Долинина на составляющие, на два противоположных полюса одного фильма разошлись так органично соединенные в его душе поэзия и проза, вещность и одухотворенность.

Человек не может дышать одним кислородом или, скажем, азотом. В чистом виде и тот и другой газ губительны.

Атмосфера повседневности, которой наполняет кадр Долинин и которую он так любит, — это всегда смесь, соединение различных веществ, газов, примесей. Потому-то он не любит «поэтическое» кино, которое живет одним чистым, стопроцентным кислородом. Его поэзия должна прорасти сквозь повседневность, сквозь быт, проникнуть корнями в надежную, твердую почву.

Эфемерность и призрачность детских воспоминаний Филиппка так же, как оголенная фактурность больничного эпизода, — это нечто беспримесное. И именно поэтому выражает только одну сторону человеческого мироощущения. Желание как можно более полно выразить это мироощущение заставляет Долинина искать и находить работу, в которой он сумеет смешать разные состояния, фактуры, настроения. Вернее, даже не желание — в этом слове есть что-то необязательное. Скорее — некий художественный инстинкт, чувство правды и сложности реального мира. Правды прежде всего. В этом кинематографическая этика Дмитрия Долинина.

Ленинград

этическое» по отношению к кино Долинин сам может употребить разве что в бранном смысле. Придуманное критиками словосочетание воплощает для него в кинематографе претенциозность, вычурность, пустоту, высокопарность. Тем не менее Долинин обладает очевидным чувством поэзии, само его мироощущение поэтично. Ведь он воспитан на хорошей литературе — будь то стихи или проза, не имеет значения. И поэзия, которую открывает в быте камера Долинина, странным образом близка к поэзии настоящей литературы, а не к поэзии живописной — я имею в виду способ его ассоциативного мышления. Поэзия Долинина существует по своим законам, полярным по отношению к законам так называемого «поэтического» кино.

Все это чувствовалось и в той небольшой учебной работе.

Все было достаточно просто снято (по-настоящему просто он научился снимать позже): как будто бы именно таким образом, с этих точек, в этих простых ракурсах, при таком вот почти незаметном освещении мы видим жизнь изо дня в день. Мир представал знакомым, реальным и — решительно преображенным. Глаза человека, увидевшего этот мир, его способность почувствовать, уловить почти неуловимые переливы атмосферы меняли самую повседневность, сообщая ей особый смысл, обнаруживая в ней красоту и гармонию.

Таково было впечатление от первой работы Дмитрия Долинина, первой, правда, для меня, потому что к этому времени он уже снял и другие картины.

Но тут пора сделать необходимое отступление.

Существуют объективные трудности при оценке операторской работы. Они усугубляются трудностями субъективными, когда речь идет об операторе, с которым проработал много лет и снял несколько картин. Конечно же, оператор отвечает за изобразительное, пластическое решение фильма, но готовится-то это решение отнюдь не им одним. Я не знаю, как отделить сделанное оператором от сделанного художником-постановщиком и художником по костюмам, гримером, наконец самим режиссером,



Д. Долинин

для которого изображение — язык. Без этого языка режиссер просто не существует. Любое вычленение превращает реальный живой процесс работы над картиной в схему, ложную, умозрительную конструкцию, которые с этим процессом имеют весьма мало общего. Существенно и дру-

гое. На мой взгляд, каким бы удивительным мастером ни был оператор, определяет удачу картины все-таки режиссер. Больше того — хороший оператор может усугубить недостатки слабого фильма, сделать их вопиющими. Я убежден, что сама профессия оператора изначально требует активного, волевого начала, персонифицированного в режиссере. Именно режиссер обязан оплодотворить поиски каждого участника процесса работы над фильмом, будь то оператор, актер или композитор. В деятельности оператора значимый, художественно полноценный результат достижим лишь в союзе с режиссурой, в осуществлении режиссерского замысла.

Известную подчиненность профессии оператора по отношению к режиссеру признавали самые крупные мастера, творческие возможности которых не вызывали сомнений ни у кого. Об этом, например, впрямую говорил выдающийся оператор А. Н. Москвин, оказавший наибольшее влияние на формирование ленинградской операторской школы. С этой точкой зрения, насколько мне известно, согласны и ведущие операторы сегодняшнего дня, видя в этом отнюдь не ущербность своего положения, но специфику взаимоотношений в сложном процессе работы над фильмом. Вообще, видимо, не случайно, что прекрасные операторы появляются всегда рядом с прекрасными режиссерами. Тот же Москвин — с Козинцевым и Траубергом, рядом с Эйзенштейном — Тиссэ, с Пудовкиным — Головня. И о Долинине заговорили, когда он снял один из самых ярких дебютов шестидесятых годов — картину Панфилова «В огне брода нет», а затем и «Начало».

Однако главные трудности в разговоре об операторе, в данном случае об операторе Дмитрии Долинине, заключаются в том, что приходится говорить об операторе, большинство последних работ которого является и моими работами. С одной стороны, разумеется, годы совместной работы, долгое знакомство, то, наконец, что можно назвать творческим единомыслием. Но, с другой стороны, говорить о Долинине мне в такой же почти степени трудно, как если бы пришлось говорить о себе, оценивать собственную работу. Вместе с Долининым мы сняли четыре картины: «Чужие письма», «Объяснение в любви», «Фантазии Фарятьева» и «Голос». Поэтому для меня сегодня существуют как бы два Долинина — один оператор, превосходно работавший, скажем, с Панфиловым или с Асановой, второй — тот, с которым были прожиты бок о бок четыре собственные картины, четыре отрезка собственной жизни, и каковы они были, эти отрезки, не мне судить.

Вероятно, проработав с Долининым столько времени, можно с уверенностью говорить о том, что нам удалось добиться высокой степени взаимопонимания и взаимодоверия. Больше того, можно говорить об известной близости во вкусах, пристрастиях, взглядах на кинематограф и на искусство вообще. Но как разделить конечный результат работы на составные части, как измерить вклад, внесенный каждым в общее дело, где ужаснуться результатам собственной ошибки (а ошибка режиссера всегда непоправима), где убедиться в том, что эпизод неверно звучит из-за ошибок оператора, а ошибка оператора — тоже всегда твоя ошибка, ибо классный оператор почти никогда не снимает плохо «от себя», его просчет всегда есть просчет режиссера, неверно понимающего эпизод или не сумевшего поставить перед оператором точную задачу.

Так уж сложилось, что я не могу определить точных границ, отделяющих разные периоды работы над фильмом. Трудно даже сказать, когда, в какой момент начинается эта работа. То есть она идет, вероятно, с того момента, когда оператор и художник (в первую очередь) знакомятся со сценарием, а может быть, и только с замыслом сценария будущего фильма. Долинин прекрасно читает сценарий, а это вовсе не так просто, если иметь в виду глубокое понимание — п р о ч т о должна быть картина, а не как мы ее будем делать. Вот это п р о ч т о и становится темой разговора вне зависимости от того, как формально обозначится период работы — режиссерский сценарий или подготовительный период. Мы так или иначе заняты прежде всего замыслом фильма, сутью его, сердцевиной, идет общая работа над сценарием — при участии и сценариста, конечно. Тут не существует узкопрофессиональных гра-

даций — оператор может сформулировать идею музыкального решения картины, художник участвует в выборе актеров, сценарист высказывает предложения о костюмах героев, я говорю о возможном характере освещения. Постепенно все встает на свои места, и каждый начинает заниматься своим делом, но этот этап, который можно было бы назвать этапом общего проникновения в замысел, представляется мне решающим для будущей картины. В какой именно момент этого этапа Долинин вдруг между делом предлагает решающие для пластики фильма подробности или вдруг рассказывает, как одета героиня, предугадать невозможно. «Ты знаешь, я, кажется, понял...» — сообщает он утром по телефону, проглатывая букву «л», и дальше следует безупречно меткое определение, скажем, той атмосферы, в которой произойдут события нашей картины.

За годы сотрудничества с Дмитрием Долининым у нас сложились не только постоянные методы работы. За это время выработались некоторые общие художественные принципы. Мы выяснили — впрочем, уже при работе над первой картиной, что поиск «своего кинематографа» идет у нас приблизительно в одном направлении.

Главная общность состоит, наверное, в том, что можно было бы, воспользовавшись термином Андре Базена, назвать кинематографической этикой, если только перевести этот термин из области метафизической в область реальных отношений между авторами фильма и зрителями. Отношения эти требуют не только максимально честного запечатления того или иного пласта жизни, не только предельного доверия к реальности, исключающего грубую тенденциозность, но и предоставления зрителю известной свободы восприятия кинозрелища. В каждой нашей картине мы берем некую ситуацию, старательно ее разрабатываем, но не хотим навязывать зрителю своих выводов. Они должны родиться из самой художественной ткани рассказа. Так кинематографическая этика превращается в эстетику, формирует не только наше отношение к материалу, но и в известной степени диктует форму повествования. Я думаю, что в своей основе стилистика Долинина очень тесно связана с этикой такого рода, она ею живет.

Давнишняя его мечта — снять картину так, чтобы присутствие камеры не ощущалось бы вообще. Снять максимально близко к тому, как видит реальность человеческий глаз, то есть с высоты человека среднего роста, объективом вполне безличным, что-нибудь порядка тридцати пяти миллиметров, используя движение камеры только в силу необходимости — а именно при перемещении объекта в пространстве кадра.

Долинин не терпит ракурсной съемки и эффектности кинематографического освещения. Он тяготеет к натуре, натуральному интерьеру, рассеянному свету и в павильон переходит только в случае крайней необходимости. Он готов неделями искать подходящую натуру, а найдя — терпеливо ждать единственного нужного освещения. Он крайне щепетилен во всем, что касается вмешательства в естественные, природные процессы. Мне кажется, что в качестве своего девиза он вполне мог бы повторить вслед за античным философом: «Не вопреки природе, но — в согласии с ней». Может быть, это главное и в его работе, и в его мироощущении.

Вообще по натуре своей Долинин склонен к созерцательности — воспринимать, наблюдать и неторопливо отбирать для него гораздо естественнее, чем диктовать, формировать, навязывать. Я уверен, что он мог бы стать хорошим писателем, с его чувством слова, с его углубленностью и вниманием к несущественным, на первый взгляд, вещам. Но наступает такой момент, когда его созерцательность трансформируется, обретает новое качество — активность. В такие мгновения — а они чаще всего случаются на съемочной площадке, когда он с камерой в руках, — я понимаю, почему Долинин выбрал профессию оператора. Каждый наверняка наблюдал ту особую гармонию слиянности истинного мастера своего дела с его рабочим местом — будь то хирург в момент операции или вратарь в дымящейся штрафной площадке. Вот это чувство вы испытаете, увидев Долинина на съемке. Живя «в согласии с природой», он не просто ощущает

себя частью неких глобальных и закономерных процессов, он участвует в них вместе с ней.

Из четырех фильмов, снятых нами вместе, три сделаны на современном материале. Казалось бы, такой материал больше всего подходит для поисков стиля, которыми занят Долинин, да он и сам предпочитает снимать «из современной жизни». И тем не менее единственная наша картина, снятая не вполне, так сказать, на материале сегодняшнего дня, кажется мне наиболее показательной для характеристики почерка этого оператора. Я имею в виду фильм «Объяснение в любви» — и вовсе не потому, что считаю его лучшим из того, что мы сняли.

Я убежден, что о работе оператора можно в полной мере судить, только исходя из тех задач, которые перед ним в данной картине стояли. Иначе легко попасть впросак, как попал однажды некий ленинградский критик, заявивший, что в картине «Фантазии Фарятьева» Долинин сделал значительный шаг назад по сравнению с «Объяснением в любви». А дело-то все в том, что в «Фантазиях Фарятьева» перед Долининым в первую очередь стояла чрезвычайно сложная, но крайне неблагодарная по конечному результату задача — он должен был «всего-навсего» предоставить актерам полную свободу, он должен был стать невидимкой вместе со своими световыми приборами, ассистентами и аппаратурой. Я занимался только репетицией с актерами — в нужный момент камера должна была включиться. И она неизменно включалась. Вот и все — не считая, естественно, пластических задач. Но эта невидимость оператора потребовала виртуозного мастерства, виртуозной простоты, пресловутого умения «умереть» в кадре (если можно таким образом перефразировать Станиславского).

В «Объяснении в любви» перед Долининым стояли задачи другого толка и, что важнее всего, иной сложности. Мы должны были соединить три разнородных стилистических пласта. Каждый из них соответствовал эпохе, о которой шел рассказ. Фильм начинался и кончался эпизодами в больнице, происходящими в наши дни. В воспоминаниях главного героя — куски картин начала века: корабль, море, мальчик и девочка на пароходе... Основная же часть фильма, самая продолжительная и по своему экранному, и по заключенному в ней историческому времени, охватывала значительный период: двадцатые, тридцатые годы, война, послевоенное время. В этой основной части должна была как бы слиться, соединиться воедино стилистика двух других пластов.

Современные эпизоды снимались в жесткой, почти натуралистической манере — четкие портреты, определенные фактуры, ясный, холодный, осенний бессолнечный свет: корпуса больницы, белые халаты, морщинистые лица двух стариков — никаких полутонов, все резко, отчетливо, ясно. Воспоминания героя, напротив, должны были стать почти призрачными, словно выгоревшими, едва уловимыми, расплывающимися, как акварельные краски, которые подает девочке мальчик. Отдельные планы, как отдельные блики памяти, никаких панорам, блеклая бело-голубая гамма. Для этих съемок Долинин где-то нашел давно устаревший объектив с мягко рисующей оптикой.

Между этими полюсами была заключена основная часть картины, и она должна была совместить реальность современности с эфемерностью, зыбкостью воспоминаний.

Фильм задумывался и делался в то время, когда возникла и распространилась мода на стиль «ретро», которому мы сразу же дали уничижительную кличку «ретруха», чем и обозначили к нему отношение. Хотя соблазн, конечно же, был велик — соблазн с головой окунуться в предметно-материальный мир ушедших лет, заняться старательной реставрацией этих сравнительно недавних, еще не успевших забыться времен. Все-таки мы решили, что не поддадимся моде — предметы, обстановка, интерьер не будут иметь для нас первостепенного эстетического значения — только организация пространства, создание достоверного и пластически определенного мира.

Стиль «ретро» предполагает зазор между изображаемой в фильме эпохой и временем создания фильма. Собственно, этот зазор и яв-

ляется главной пружиной, приводящей в движение механизм зрительского интереса к «ретро». Долинин снимал ту или иную историческую эпоху так, словно сам принадлежал к каждой, словно она была привычно и хорошо знакома его глазу, и сейчас он это привычное вспомнил, сдув легкую дымку времени и схватив взглядом прежде всего событие, а затем уже — предмет. Может быть, так снял бы подобный сюжет оператор тех лет, о которых шла речь, обладай он современной техникой, нынешним кинематографическим опытом, тем запасом знаний и ощущений, какими обладает Долинин. При этом Долинин оставался самим собой и не стилизовал свою операторскую манеру ни под кого и ни подо что.

Один первоклассный футбольный вратарь писал: «Сначала мы играем просто и плохо, потом мы начинаем играть сложно и плохо, потом — сложно и хорошо. К моменту, когда мы начинаем играть просто и хорошо, пора уходить». Долинин, к счастью, не спортсмен, у него еще, я надеюсь, долгий век, а он уже научился снимать просто и хорошо. В сущности, он замечательно сохранил свежесть своего молодого почерка, вовсе не утратив тех черт своей индивидуальности, которые пленяли еще в те далекие времена, когда я увидел одну из первых его работ — какое-то особое соединение поэтичности и заземленности, иными словами — через быт, или бытие, вырастающее из быта. Со времени того, давнего фильма он вырос, окреп, в совершенстве овладел техническим арсеналом. К счастью, внутренне он остался прежним, сохранив верность идеалам молодости.

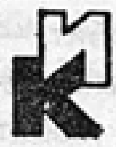
«Объяснение в любви» — фильм зрелого, сложившегося Долинина. Но не только потому его почерк виден здесь с такой ясностью. «Объяснение в любви» как бы разложило стиль Долинина на составляющие, на два противоположных полюса одного фильма разошлись так органично соединенные в его душе поэзия и проза, вещность и одухотворенность.

Человек не может дышать одним кислородом или, скажем, азотом. В чистом виде и тот и другой газ губительны.

Атмосфера повседневности, которой наполняет кадр Долинин и которую он так любит, — это всегда смесь, соединение различных веществ, газов, примесей. Потому-то он не любит «поэтическое» кино, которое живет одним чистым, стопроцентным кислородом. Его поэзия должна прорасти сквозь повседневность, сквозь быт, проникнуть корнями в надежную, твердую почву.

Эфемерность и призрачность детских воспоминаний Филиппка так же, как оголенная фактурность больничного эпизода, — это нечто беспримесное. И именно поэтому выражает только одну сторону человеческого мироощущения. Желание как можно более полно выразить это мироощущение заставляет Долинина искать и находить работу, в которой он сумеет смешать разные состояния, фактуры, настроения. Вернее, даже не желание — в этом слове есть что-то необязательное. Скорее — некий художественный инстинкт, чувство правды и сложности реального мира. Правды прежде всего. В этом кинематографическая этика Дмитрия Долинина.

Ленинград



Теймураз Мамаладзе

В Гурджаани, у Наты и Серго

Погреб, в котором хранилось вино, переоборудовали под кинозал. Скромный кахетинский марани лишился врытых в землю кувшинов, давильни, черпаков, воронок, шлангов, иного винодельческого инвентаря, зато обзавелся проекционным аппаратом, экраном и глубокими креслами, располагающими к погружению в киноиллюзионную нирвану. Дух винохранилища, однако, выветрить не удалось, и он, вечный, непреходящий, способствует легкому предэкранному опьянению. Когда же в зале гаснет свет и на экране начинают мельтешить титры и кадры старой фильмы, хмель и вовсе кружит голову. Густое и терпкое, как старое кахетинское вино, старое немое синема диктует тосты благодарения.

Владимир Маяковский издевательски рифмовал эти слова, «вино» и «кино» — были у него на то веские причины. Здесь они сочетаются возвышенно и с трогательной грустью. Здесь — это в Гурджаани. Название, которое и на голубом автодорожном щите читается как этикетка на шедеврах грузинского виноделия.

Давайте прочтем «Гурджаани» как начальный титр к кинолегенде под названием «Ната Вачнадзе». Как название места, где родился Георгий Махарашвили. Памятники им — редкостной красоты и таланта советской актрисе Наталье Георгиевне Вачнадзе и герою одного из лучших советских фильмов, виноградарю, солдату и отцу солдата Махарашвили — стоят в Гурджаани рядом.

Погреб в доме отца Наты Георгия Андроникашвили, в котором хранили вино, переоборудовали под кинозал. Блестящий офицер, отец брал призы на скачках и в джигитовке, сочинял стихи, пел романсы, восстанавливал старый храм в местечке Манглиси, писал трактат о производстве кахетинских вин. Что-то было неотразимое, кружащее голову в этом отпрыске древней княжеской фамилии, романтике, отрицавшем любые компромиссы с жизнью. Он и свой конец «сыграл» в полном соответствии с легендой своей жизни — был убит разбойником-горцем Зелимханом в 1918 году, после чего его вдове и его детям-сиротам пришлось спознаться с прозой лишений и нужды.

Легендарное, однако, при них оставалось. Скромно, едва светясь — незаметно для чужого глаза — жило оно в доме Екатерины Семеновны и ее дочери, чтобы однажды, ярко вспыхнув, навсегда озарить Нату и всех, кто был поблизости.

Свидетельства о том, как это произошло, хранятся в Гурджаани, в первом доме семьи Андроникашвили, под номером 10, расположенном на улице Наты Вачнадзе.

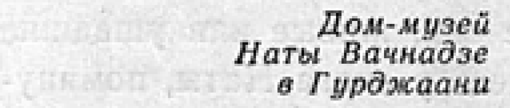
Вот один из экспонатов этого удивительного музея — стихи Паоло Яшвили:

> Я женщину встретил — и светом лицо
> мне омыло...
> Кто женщина эта? Узнать ее имя мне надо.
> Ее красота неземная вселенной и людям —
> отрада [1].

Пленительный портрет молодой Наты из ателье фотографа Шихмана, воспоминания режиссера Беришвили, обнаружившего этот портрет, афиша фильма Владимира Барского «Разбойник Арсен», в котором Ната снялась в роли Нино, — Гурджаани собрал и хранит под своим кровом все, что осталось от этого звездного пути.

«Художественная кинолегенда «Разбойник Арсен» в 7 частях из жизни крепостничества

[1] Перевод автора очерка.



Дом-музей Наты Вачнадзе в Гурджаани

грузинского народа. Средства поступают на посылку бригады по хлебозаготовкам от киноработников... Только один день!»

Только один день, вошедший в историю нашего кинематографа как день актерского дебюта Наты Вачнадзе.

Красота сама по себе — бесценный дар, тысячекратно умноженный талантом артистического перевоплощения, — вот о чем повествует гурджаанская экспозиция. Красота ввела Нату в мир кино, поводырем же в нем стал ее талант, а корни его здесь, в этом кахетинском городке со сплошным плетением виноградных лоз. Прекрасна Алазанская долина с балкона отчего дома Наты. Из кинозалов Москвы, Венеции, Канна, куда Вачнадзе явилась в ореоле славы, музей в Гурджаани возвращает к истоку ее жизни, к малой ее родине — таков замысел основателей этого хранилища. Михаил Узунашвили, директор местного краеведческого музея и инициатор музея Вачнадзе, перерыл множество фотоколлекций в поисках снимка, на котором Ната была бы запечатлена среди односельчан, привычных им дел. Такой снимок нашелся: в ряду гурджаанских женщин, несущих глиняные кувшины, — блистательная Ната, заметно притенившая свое сияние, чтобы как можно полнее слить себя с этими крестьянками.

Узунашвили увеличил эту фотографию и торжественно вывесил в главном зале как эпиграф к экспозиции — словно вызов бросал столицам, премьерам, аплодисментам, восторженным рецензиям. Напрасно это он. Ната сполна отдала долг своему истоку, сыграв множество женщин-тружениц, женщин из народа — народность была в самом характере ее искусства, и тут даже изысканная, аристократическая природа ее красоты была бессильна изменить что-либо.

«Поздравляю с присвоением звания, которое вы давно носите в сердцах советского зрителя», — телеграфирует Сергей Эйзенштейн Вачнадзе в день опубликования Указа о присвоении ей звания народной артистки республики.

Экскурсовод Лия Сепиашвили нараспев, как

стихи, читает и этот Указ, и поздравительную телеграмму Эйзенштейна, и отрывки из письма Эсфирь Шуб: «Спасибо за красоту души!», и восторженные признания, исповеди знаменитых и безвестных почитателей искусства Наты. Она читает их как благодарность Гурджаани, этой крутой, упрямо взбирающейся на склон Гомборского хребта улице, этому дому, чей балкон — как корма корабля, летящего в океан Алазанской долины.

Она читает: «Дорогая Наталия Георгиевна! Какая Вы талантливая. И какой редкой, хорошей породы этот талант, какой редкой, неустрашимой чистоты и скромности. Как любила Вас Ваша собственная судьба и светящее Вам солнце и носящая Вас земля, не Грузия, а вообще земля, Земля мира...»

Лия Сепиашвили прощает Борису Пастернаку его отважную попытку отделить Нату от этой земли, отдать всему миру — поэт так возвышенно и точно охарактеризовал природу ее таланта!

«В «Разбойнике Арсене» и «Отцеубийце» партнером Наты был Вано Сараджишвили, грузинский соловей, как называли его в России, Италии, везде, где он пел... А вы знаете, что родом он был из Кахетии?..

После «Арсена» и «Отцеубийцы» Бек-Назарова звезда Наты взошла очень высоко, ее пригласил к себе Перестиани, автор знаменитых «Красных дьяволят». Кстати, он тоже уроженец Кахетии...

На фотографиях вы видите Нату в фильмах Котэ Марджанишвили «Амок» и «Овод»... А ведь и Котэ наш — из Кахетии. А вы и не знали?» — рассказывает, торжествуя, Лия Сепиашвили.

●

В Гурджаани из Тбилиси ведет Кахетинское шоссе — едва ли не самая популярная в Грузии дорога. По ней сюда ездят за виноградом и вином, за сиреневыми дымами Алазанской долины, искрящейся влажностью лоз в миг восхода солнца, сюда ездят к крепким, немногословным людям за неподдельностью их гостеприимства и доброты, отваги и упорства, воплощенных в жилищах, крепостях, храмах.

28 июня 1981 года, в день открытия музея Наты Вачнадзе, Кахетинское шоссе превратилось в дорогу паломничества к святым для нашего искусства местам. И сразу обнаружилась связь городка Гурджаани не только с Грузией — со всей страной, с самыми славными людьми ее кино. Все они, живые или ушедшие от нас, собрались здесь у очага Наты, помянули ее и Николая Шенгелая и приняли благодарность их сыновей — Эльдара и Георгия.

Шенгелая... Ничего неожиданного не обещала первая афиша с этим именем. Очередная съемка «звезды» и очередной постановщик. «Кино «Палас». Анонс: «Ната Вачнадзе в новой картине «Гюлли». Драма в восьми частях. Постановка режиссеров Пуш и Шенгелая». Очередная киноиллюстрация к грузинской литературной классике, традиционная дань кавказской экзотике.

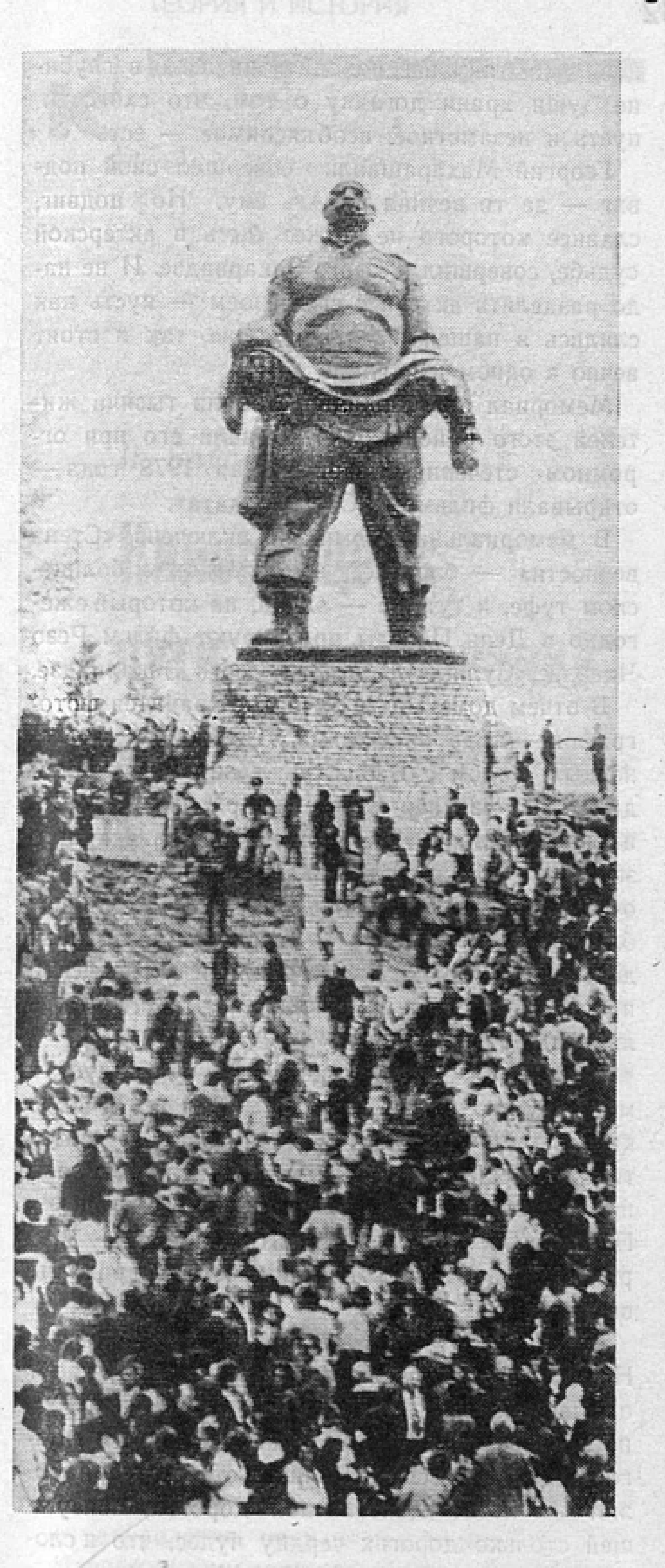
Анонс, однако, предсказал судьбу — и личную, и профессиональную...

Есть ведь такие люди: еще ничего не сделано, но видишь и веришь: способны на большие дела. Коля Шенгелая был таким. Котэ Марджанишвили сумел уговорить Нату сняться в фильме молодых режиссеров: им, говорил он, принадлежит будущее. Он не ошибся.

Этот фильм стал переломным для Шенгелая, он заставил его по-новому видеть и мыслить, подтолкнул к освобождению от фальшивых драпри аттракционного кино, к выходу на пути подлинно революционного новаторства в искусстве. Этот фильм стал переломным и в жизни Шенгелая и Вачнадзе. Они поженились, и их брак естественно перерос в союз двух больших художников-единомышленников.

Мир кино казался ей прежде средоточием очаровательных иллюзий. Шенгелая открыл и показал ей иные, невостребованные еще возможности кинематографа — средства революционной перестройки жизни. Вступив на новый для себя путь, он и Нату повел по нему, и вскоре рядом с собой она узнала людей, которые видели в искусстве жизнь. Они стали ее друзьями, эти удивительные люди.

Гурджаани собрал их вместе, соединил концы разорванных связей, и вот какой светлый, какой прекрасный образовался ряд: Маяковский и Фадеев, Пудовкин и Чиаурели, Кторов и



Сошел с экрана и воплотился в вечную бронзу Георгий Махарашвили — «Отец солдата»...

Орлова, Герасимов и Анджапаридзе, Зархи и Леонидзе, Ермолинский и Шуб, Юткевич и Пастернак, Киачели и Закариадзе...

Да, о Серго Закариадзе — особая речь, она впереди, за следующим извивом Кахетинского шоссе, а пока — вспоминаю: «Представить не могу Кахетии я без стихов Шаншиашвили», — писал Николай Тихонов об отчем крае своего друга, известного грузинского поэта.

Представить отныне не смогу Кахетии я без этого дома-музея, без его комнат, хранящих драгоценный свиток памяти, без его марани, где льется густой и терпкий, как вина этой земли, напиток старого кино.

А Кахетинское шоссе летит и несет вас дальше через Гурджаани, но вдруг за очередным своим извивом довольно ощутимо придерживает ход и велит поднять голову: взгляните туда, где за бастионами, сложенными из речного камня, на вершине зеленого холма стоит Георгий Махарашвили. Он неподвижен, он бронзовый, но он вовлечен в движение этой дороги, в жизнь этого городка, в вашу и мою жизнь, поставленный в ней так близко и так высоко, как это может только благодарная память.

Бронзовый Георгий Махарашвили — неподвижный памятник, но такой, что при взгляде на него приходят в движение мысль и чувства, и вспоминаешь, как герой фильма «Отец солдата» ходил, согнувшись, в междурядьях винограда, лаская гибкую лозу, и как, выпрямившись во весь могучий рост, пошел врукопашную на врага.

В краю лоз, Кахетии, удивительные, нигде больше мною не виданные памятники. Не Алавердский кафедрал, не город-крепость Сигнахи, не городище Греми, не Телавскую базилику я имею в виду, а скульптурное совершенство ветвистого «Древа памяти» в селе Патардзеули. Яблоневый сад в Земо-Мачхаани, где каждое дерево — имени павшего на войне. Виноградники не вернувшихся с войны в Шилда и Энисели. Памятники павшим — живые плодоносящие лозы. Весь цикл их обработки, от высадки в грунт до сбора урожая, совершается общиной с истовым тщанием и безупречной старательностью. Дом солдата в Аброшики, возведенный колхозом в поминание

трехсот восьмидесяти односельчан, отдавших свои жизни победе в Великой Отечественной...

В этом ряду прочных мет памяти едва ли не самый удивительный — гурджаанский Мемориал славы, увенчанный 15-метровой скульптурой из меди. Это памятник кахетинскому пахарю и виноградарю, ставшему солдатом, но одновременно это и памятник актеру, воссоздавшему его образ. Прежде чем быть изваянным воображением и руками скульптора Мераба Бердзенишвили [2], он был создан и сыгран, нет — прожит Серго Закариадзе. Скульптор поклонился актеру, поблагодарил его от всей души и сказал гурджаанцам: вот он, главный образ вашего мемориала, ничего лучшего придумать невозможно.

Действительно, ничего лучшего не найти, согласились гурджаанцы, это ты хорошо придумал. Такой тяжеловесный и основательный, как многие среди нас, тушинская шапочка на голове, могучие и нежные руки, хочешь камни в крепость сложат, хочешь лозе новый побег привьют, но пусть сейчас они держат брезентовую накидку и шлем сына Годердзи, «такого высокого, такого красивого...». И пусть здесь же, в этом камне, мы высечем имена четырех тысяч пятисот гурджаанцев, не вернувшихся с войны...

Сколько городов Греции оспаривали право именоваться родиной Гомера? Гурджаани никому не уступил права именоваться родиной Георгия Махарашвили. Как только посмотрели миром фильм «Отец солдата», так тут же и постановили: наш! Кто-то даже назвал имя человека, с которого Закариадзе «писал» своего Георгия, кто-то даже вызвался сбегать за ним в соседний квартал, кто-то даже усмехнулся в усы и пробурчал, не надо, мол, никуда бегать, разве не видно, кого повторил Серго, взгляните хотя бы на меня... Все взглянули и охнули: вот кого! Потом еще не один «ох!» звучал в Ахашени и Чумлаки, Карденахи и Чалаубани, Веджини и Бакурцихе — во всех селах Гурджаанского района обнаруживались мужчины, как две капли воды похожие на Георгия Махарашвили, а те, кто не были похожи — приосанивались, тянулись походить на него, в глубине души храня догадку о том, что сходство, пусть и незаметное, необъяснимое — есть.

Георгий Махарашвили совершил свой подвиг — за то вечная память ему. Но подвиг, славнее которого не может быть в актерской судьбе, совершил и Серго Закариадзе. И не надо разделять актера с его героем — пусть как слились в нашей памяти и душе, так и стоят вечно в одном изваянии.

Мемориал в Гурджаани строили тысячи жителей этого района. А открывали его при огромном стечении людей 9 мая 1978 года — открывали фильмом «Отец солдата».

В мемориальный комплекс включена «Стена вечности» — барельеф на золотистом болнисском туфе, и тут же — экран, на который ежегодно в День Победы проецируют фильм Резо Чхеидзе, Сулико Жгенти и Серго Закариадзе.

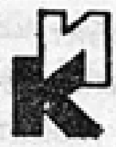
В отчем доме Наты Вачнадзе хранится фотография — кадр из фильма «Последние крестоносцы»: рядом с Вачнадзе — ее совсем молодой тогда партнер Серго Закариадзе. Лия Сепиашвили говорит о происхождении закариадзевского «феномена Махарашвили» как об очень простой и понятной вещи: в Грузии все близко друг от друга — вершины и долины, деревни и города, виноградники и городские проспекты, истоки и низовья, поэты и читатели, актеры и их герои.

Не так уж много киномузеев существует в мире, думаю я. Не так уж много памятников киногероям, а точнее — их жизненным прототипам, а еще точнее — актерам, слившимся в народном сознании с сыгранными ими людьми. Природа их художественного величия — опираясь на народные корни, поднимать народ еще выше...

Все. Осмотр музея и мемориала закончен. Но нас не отпускают, зовут в марани, гасят обыденный свет и включают волшебный фонарь фильмов, столь же немых, сколь и о многом говорящих. Старое кино льется рекой, а может — летит Кахетинской дорогой, связующей столько дорогих сердцу чудес, что и слову невмочь высказать благодарность.

Тбилиси — Гурджаани

[2] Главные архитекторы проекта — Ираклий Мосулишвили и Гиви Джапаридзе.



Теймураз Мамаладзе

В Гурджаани, у Наты и Серго

Погреб, в котором хранилось вино, переоборудовали под кинозал. Скромный кахетинский марани лишился врытых в землю кувшинов, давильни, черпаков, воронок, шлангов, иного винодельческого инвентаря, зато обзавелся проекционным аппаратом, экраном и глубокими креслами, располагающими к погружению в киноиллюзионную нирвану. Дух винохранилища, однако, выветрить не удалось, и он, вечный, непреходящий, способствует легкому предэкранному опьянению. Когда же в зале гаснет свет и на экране начинают мельтешить титры и кадры старой фильмы, хмель и вовсе кружит голову. Густое и терпкое, как старое кахетинское вино, старое немое синема диктует тосты благодарения.

Владимир Маяковский издевательски рифмовал эти слова, «вино» и «кино» — были у него на то веские причины. Здесь они сочетаются возвышенно и с трогательной грустью. Здесь — это в Гурджаани. Название, которое и на голубом автодорожном щите читается как этикетка на шедеврах грузинского виноделия.

Давайте прочтем «Гурджаани» как начальный титр к кинолегенде под названием «Ната Вачнадзе». Как название места, где родился Георгий Махарашвили. Памятники им — редкостной красоты и таланта советской актрисе Наталье Георгиевне Вачнадзе и герою одного из лучших советских фильмов, виноградарю, солдату и отцу солдата Махарашвили — стоят в Гурджаани рядом.

Погреб в доме отца Наты Георгия Андроникашвили, в котором хранили вино, переоборудовали под кинозал. Блестящий офицер, отец брал призы на скачках и в джигитовке, сочинял стихи, пел романсы, восстанавливал старый храм в местечке Манглиси, писал трактат о производстве кахетинских вин. Что-то было неотразимое, кружащее голову в этом отпрыске древней княжеской фамилии, романтике, отрицавшем любые компромиссы с жизнью. Он и свой конец «сыграл» в полном соответствии с легендой своей жизни — был убит разбойником-горцем Зелимханом в 1918 году, после чего его вдове и его детям-сиротам пришлось спознаться с прозой лишений и нужды.

Легендарное, однако, при них оставалось. Скромно, едва светясь — незаметно для чужого глаза — жило оно в доме Екатерины Семеновны и ее дочери, чтобы однажды, ярко вспыхнув, навсегда озарить Нату и всех, кто был поблизости.

Свидетельства о том, как это произошло, хранятся в Гурджаани, в первом доме семьи Андроникашвили, под номером 10, расположенном на улице Наты Вачнадзе.

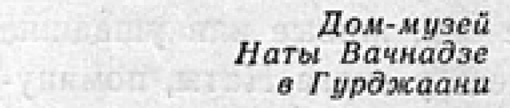
Вот один из экспонатов этого удивительного музея — стихи Паоло Яшвили:

> Я женщину встретил — и светом лицо
> мне омыло...
> Кто женщина эта? Узнать ее имя мне надо.
> Ее красота неземная вселенной и людям —
> отрада [1].

Пленительный портрет молодой Наты из ателье фотографа Шихмана, воспоминания режиссера Беришвили, обнаружившего этот портрет, афиша фильма Владимира Барского «Разбойник Арсен», в котором Ната снялась в роли Нино, — Гурджаани собрал и хранит под своим кровом все, что осталось от этого звездного пути.

«Художественная кинолегенда «Разбойник Арсен» в 7 частях из жизни крепостничества

[1] Перевод автора очерка.



Дом-музей Наты Вачнадзе в Гурджаани

грузинского народа. Средства поступают на посылку бригады по хлебозаготовкам от киноработников... Только один день!»

Только один день, вошедший в историю нашего кинематографа как день актерского дебюта Наты Вачнадзе.

Красота сама по себе — бесценный дар, тысячекратно умноженный талантом артистического перевоплощения, — вот о чем повествует гурджаанская экспозиция. Красота ввела Нату в мир кино, поводырем же в нем стал ее талант, а корни его здесь, в этом кахетинском городке со сплошным плетением виноградных лоз. Прекрасна Алазанская долина с балкона отчего дома Наты. Из кинозалов Москвы, Венеции, Канна, куда Вачнадзе явилась в ореоле славы, музей в Гурджаани возвращает к истоку ее жизни, к малой ее родине — таков замысел основателей этого хранилища. Михаил Узунашвили, директор местного краеведческого музея и инициатор музея Вачнадзе, перерыл множество фотоколлекций в поисках снимка, на котором Ната была бы запечатлена среди односельчан, привычных им дел. Такой снимок нашелся: в ряду гурджаанских женщин, несущих глиняные кувшины, — блистательная Ната, заметно притенившая свое сияние, чтобы как можно полнее слить себя с этими крестьянками.

Узунашвили увеличил эту фотографию и торжественно вывесил в главном зале как эпиграф к экспозиции — словно вызов бросал столицам, премьерам, аплодисментам, восторженным рецензиям. Напрасно это он. Ната сполна отдала долг своему истоку, сыграв множество женщин-тружениц, женщин из народа — народность была в самом характере ее искусства, и тут даже изысканная, аристократическая природа ее красоты была бессильна изменить что-либо.

«Поздравляю с присвоением звания, которое вы давно носите в сердцах советского зрителя», — телеграфирует Сергей Эйзенштейн Вачнадзе в день опубликования Указа о присвоении ей звания народной артистки республики.

Экскурсовод Лия Сепиашвили нараспев, как

стихи, читает и этот Указ, и поздравительную телеграмму Эйзенштейна, и отрывки из письма Эсфирь Шуб: «Спасибо за красоту души!», и восторженные признания, исповеди знаменитых и безвестных почитателей искусства Наты. Она читает их как благодарность Гурджаани, этой крутой, упрямо взбирающейся на склон Гомборского хребта улице, этому дому, чей балкон — как корма корабля, летящего в океан Алазанской долины.

Она читает: «Дорогая Наталия Георгиевна! Какая Вы талантливая. И какой редкой, хорошей породы этот талант, какой редкой, неустрашимой чистоты и скромности. Как любила Вас Ваша собственная судьба и светящее Вам солнце и носящая Вас земля, не Грузия, а вообще земля, Земля мира...»

Лия Сепиашвили прощает Борису Пастернаку его отважную попытку отделить Нату от этой земли, отдать всему миру — поэт так возвышенно и точно охарактеризовал природу ее таланта!

«В «Разбойнике Арсене» и «Отцеубийце» партнером Наты был Вано Сараджишвили, грузинский соловей, как называли его в России, Италии, везде, где он пел... А вы знаете, что родом он был из Кахетии?..

После «Арсена» и «Отцеубийцы» Бек-Назарова звезда Наты взошла очень высоко, ее пригласил к себе Перестиани, автор знаменитых «Красных дьяволят». Кстати, он тоже уроженец Кахетии...

На фотографиях вы видите Нату в фильмах Котэ Марджанишвили «Амок» и «Овод»... А ведь и Котэ наш — из Кахетии. А вы и не знали?» — рассказывает, торжествуя, Лия Сепиашвили.

●

В Гурджаани из Тбилиси ведет Кахетинское шоссе — едва ли не самая популярная в Грузии дорога. По ней сюда ездят за виноградом и вином, за сиреневыми дымами Алазанской долины, искрящейся влажностью лоз в миг восхода солнца, сюда ездят к крепким, немногословным людям за неподдельностью их гостеприимства и доброты, отваги и упорства, воплощенных в жилищах, крепостях, храмах.

28 июня 1981 года, в день открытия музея Наты Вачнадзе, Кахетинское шоссе превратилось в дорогу паломничества к святым для нашего искусства местам. И сразу обнаружилась связь городка Гурджаани не только с Грузией — со всей страной, с самыми славными людьми ее кино. Все они, живые или ушедшие от нас, собрались здесь у очага Наты, помянули ее и Николая Шенгелая и приняли благодарность их сыновей — Эльдара и Георгия.

Шенгелая... Ничего неожиданного не обещала первая афиша с этим именем. Очередная съемка «звезды» и очередной постановщик. «Кино «Палас». Анонс: «Ната Вачнадзе в новой картине «Гюлли». Драма в восьми частях. Постановка режиссеров Пуш и Шенгелая». Очередная киноиллюстрация к грузинской литературной классике, традиционная дань кавказской экзотике.

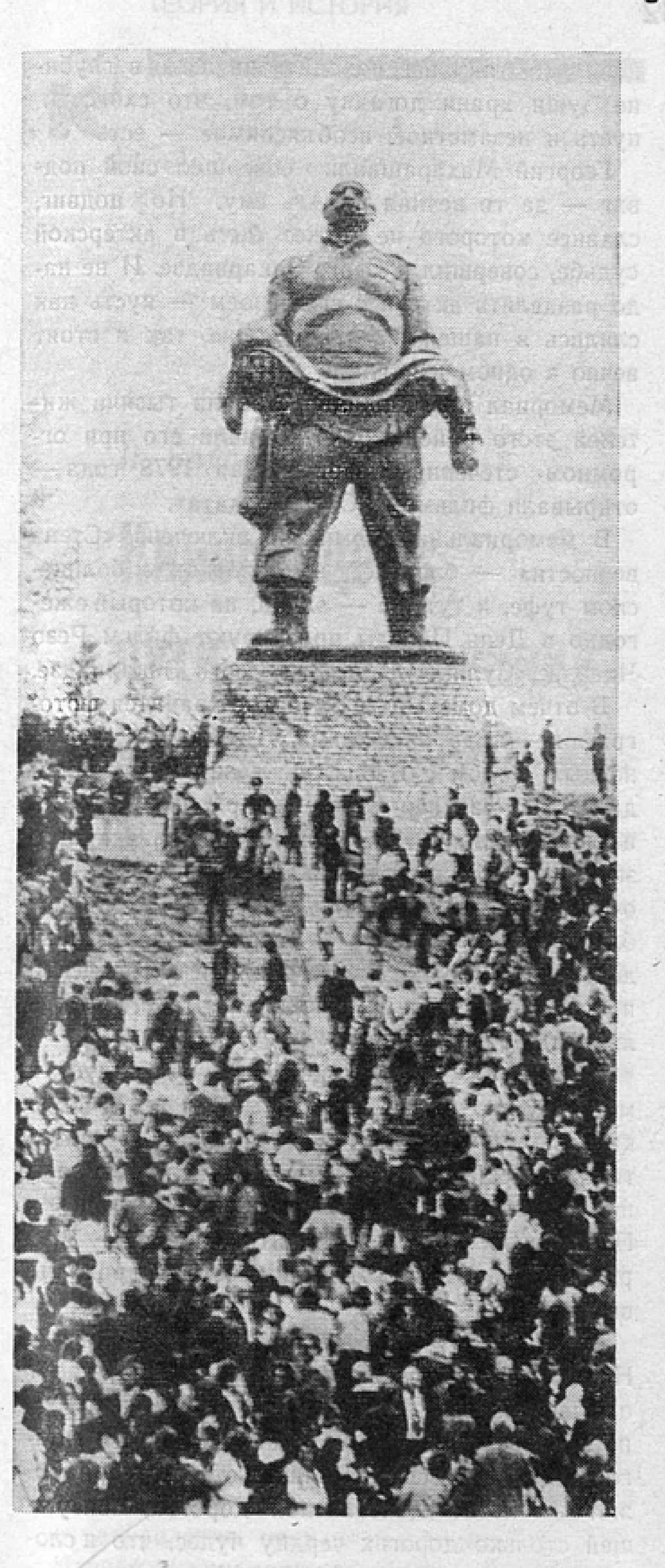
Анонс, однако, предсказал судьбу — и личную, и профессиональную...

Есть ведь такие люди: еще ничего не сделано, но видишь и веришь: способны на большие дела. Коля Шенгелая был таким. Котэ Марджанишвили сумел уговорить Нату сняться в фильме молодых режиссеров: им, говорил он, принадлежит будущее. Он не ошибся.

Этот фильм стал переломным для Шенгелая, он заставил его по-новому видеть и мыслить, подтолкнул к освобождению от фальшивых драпри аттракционного кино, к выходу на пути подлинно революционного новаторства в искусстве. Этот фильм стал переломным и в жизни Шенгелая и Вачнадзе. Они поженились, и их брак естественно перерос в союз двух больших художников-единомышленников.

Мир кино казался ей прежде средоточием очаровательных иллюзий. Шенгелая открыл и показал ей иные, невостребованные еще возможности кинематографа — средства революционной перестройки жизни. Вступив на новый для себя путь, он и Нату повел по нему, и вскоре рядом с собой она узнала людей, которые видели в искусстве жизнь. Они стали ее друзьями, эти удивительные люди.

Гурджаани собрал их вместе, соединил концы разорванных связей, и вот какой светлый, какой прекрасный образовался ряд: Маяковский и Фадеев, Пудовкин и Чиаурели, Кторов и



Сошел с экрана и воплотился в вечную бронзу Георгий Махарашвили — «Отец солдата»...

Орлова, Герасимов и Анджапаридзе, Зархи и Леонидзе, Ермолинский и Шуб, Юткевич и Пастернак, Киачели и Закариадзе...

Да, о Серго Закариадзе — особая речь, она впереди, за следующим извивом Кахетинского шоссе, а пока — вспоминаю: «Представить не могу Кахетии я без стихов Шаншиашвили», — писал Николай Тихонов об отчем крае своего друга, известного грузинского поэта.

Представить отныне не смогу Кахетии я без этого дома-музея, без его комнат, хранящих драгоценный свиток памяти, без его марани, где льется густой и терпкий, как вина этой земли, напиток старого кино.

А Кахетинское шоссе летит и несет вас дальше через Гурджаани, но вдруг за очередным своим извивом довольно ощутимо придерживает ход и велит поднять голову: взгляните туда, где за бастионами, сложенными из речного камня, на вершине зеленого холма стоит Георгий Махарашвили. Он неподвижен, он бронзовый, но он вовлечен в движение этой дороги, в жизнь этого городка, в вашу и мою жизнь, поставленный в ней так близко и так высоко, как это может только благодарная память.

Бронзовый Георгий Махарашвили — неподвижный памятник, но такой, что при взгляде на него приходят в движение мысль и чувства, и вспоминаешь, как герой фильма «Отец солдата» ходил, согнувшись, в междурядьях винограда, лаская гибкую лозу, и как, выпрямившись во весь могучий рост, пошел врукопашную на врага.

В краю лоз, Кахетии, удивительные, нигде больше мною не виданные памятники. Не Аллавердский кафедрал, не город-крепость Сигнахи, не городище Греми, не Телавскую базилику я имею в виду, а скульптурное совершенство ветвистого «Древа памяти» в селе Патардзеули. Яблоневый сад в Земо-Мачхаани, где каждое дерево — имени павшего на войне. Виноградники не вернувшихся с войны в Шилда и Энисели. Памятники павшим — живые плодоносящие лозы. Весь цикл их обработки, от высадки в грунт до сбора урожая, совершается общиной с истовым тщанием и безупречной старательностью. Дом солдата в Аброшики, возведенный колхозом в поминание

трехсот восьмидесяти односельчан, отдавших свои жизни победе в Великой Отечественной...

В этом ряду прочных мет памяти едва ли не самый удивительный — гурджаанский Мемориал славы, увенчанный 15-метровой скульптурой из меди. Это памятник кахетинскому пахарю и виноградарю, ставшему солдатом, но одновременно это и памятник актеру, воссоздавшему его образ. Прежде чем быть изваянным воображением и руками скульптора Мераба Бердзенишвили[2], он был создан и сыгран, нет — прожит Серго Закариадзе. Скульптор поклонился актеру, поблагодарил его от всей души и сказал гурджаанцам: вот он, главный образ вашего мемориала, ничего лучшего придумать невозможно.

Действительно, ничего лучшего не найти, согласились гурджаанцы, это ты хорошо придумал. Такой тяжеловесный и основательный, как многие среди нас, тушинская шапочка на голове, могучие и нежные руки, хочешь камни в крепость сложат, хочешь лозе новый побег привьют, но пусть сейчас они держат брезентовую накидку и шлем сына Годердзи, «такого высокого, такого красивого...». И пусть здесь же, в этом камне, мы высечем имена четырех тысяч пятисот гурджаанцев, не вернувшихся с войны...

Сколько городов Греции оспаривали право именоваться родиной Гомера? Гурджаани никому не уступил права именоваться родиной Георгия Махарашвили. Как только посмотрели миром фильм «Отец солдата», так тут же и постановили: наш! Кто-то даже назвал имя человека, с которого Закариадзе «писал» своего Георгия, кто-то даже вызвался сбегать за ним в соседний квартал, кто-то даже усмехнулся в усы и пробурчал, не надо, мол, никуда бегать, разве не видно, кого повторил Серго, взгляните хотя бы на меня... Все взглянули и охнули: вот кого! Потом еще не один «ох!» звучал в Ахашени и Чумлаки, Карденахи и Чалаубани, Веджини и Бакурцихе — во всех селах Гурджаанского района обнаруживались мужчины, как две капли воды похожие на Георгия Махарашвили, а те, кто не были похожи — приосанивались, тянулись походить на него, в глубине души храня догадку о том, что сходство, пусть и незаметное, необъяснимое — есть.

Георгий Махарашвили совершил свой подвиг — за то вечная память ему. Но подвиг, славнее которого не может быть в актерской судьбе, совершил и Серго Закариадзе. И не надо разделять актера с его героем — пусть как слились в нашей памяти и душе, так и стоят вечно в одном изваянии.

Мемориал в Гурджаани строили тысячи жителей этого района. А открывали его при огромном стечении людей 9 мая 1978 года — открывали фильмом «Отец солдата».

В мемориальный комплекс включена «Стена вечности» — барельеф на золотистом болнисском туфе, и тут же — экран, на который ежегодно в День Победы проецируют фильм Резо Чхеидзе, Сулико Жгенти и Серго Закариадзе.

В отчем доме Наты Вачнадзе хранится фотография — кадр из фильма «Последние крестоносцы»: рядом с Вачнадзе — ее совсем молодой тогда партнер Серго Закариадзе. Лия Сепиашвили говорит о происхождении закариадзевского «феномена Махарашвили» как об очень простой и понятной вещи: в Грузии все близко друг от друга — вершины и долины, деревни и города, виноградники и городские проспекты, истоки и низовья, поэты и читатели, актеры и их герои.

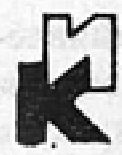
Не так уж много киномузеев существует в мире, думаю я. Не так уж много памятников киногероям, а точнее — их жизненным прототипам, а еще точнее — актерам, слившимся в народном сознании с сыгранными ими людьми. Природа их художественного величия — опираясь на народные корни, поднимать народ еще выше...

Все. Осмотр музея и мемориала закончен. Но нас не отпускают, зовут в марани, гасят обыденный свет и включают волшебный фонарь фильмов, столь же немых, сколь и о многом говорящих. Старое кино льется рекой, а может — летит Кахетинской дорогой, связующей столько дорогих сердцу чудес, что и слову невмочь высказать благодарность.

Тбилиси — Гурджаани

---

[2] Главные архитекторы проекта — Ираклий Мосулишвили и Гиви Джапаридзе.



И. Вайсфельд

Кинопроцесс: пути исследования

Заметки об изучении кинопроцесса и всемирной истории кино

Наука о кино вплотную подошла сегодня к анализу всемирной истории кино как сложного, многосоставного динамического целого.

То, что сделано до сих пор в этой области, не умаляется в своей объективной значимости. Труды Садуля и Теплица, сборники ВГИКа по истории зарубежного кино внесли много ценного в осознание закономерностей и эволюции мирового экрана.

Но вести эту работу дальше следует, обсудив новые методологические проблемы, разрабатывая стратегию научного поиска, основываясь как на достижениях кинотеории, так и на опыте многотомных историй мировой литературы и искусств.

Рассмотрим в этой связи три вопроса:

о предмете исследования — кинематографическом процессе;

о принципах построения многотомной истории кино, о соотношениях составляющих ее элементов, «блоков»;

о направлении, цели исследования.

Начнем с кинематографического процесса.

Статья печатается в порядке обсуждения.

В 70-е годы в киноведческой литературе, в выступлениях на симпозиумах и за «круглыми столами» зазвучал относительно новый термин — «кинематографический процесс».

Думаю, что этот термин имеет все права на существование, он привьется, явных противников у него нет [1].

Вопрос в другом: какое содержание вкладывается в это понятие?

В латинском языке слово «процесс» («processus») означает продвижение, прохождение. В философской литературе под процессом подразумевается закономерное, последовательное изменение явления, его переход в другое явление.

Нам предстоит рассмотреть кинопроцесс как явление историческое, с одной стороны, и в его структуре — с другой.

Необходимо прежде всего определить элементы, грани той целостности, которую представляет собой кинопроцесс. Каждую его составную часть будем именовать «целым», из этих «целых» и складывается более сложное единство. Необходимо далее хотя бы вчерне наметить взаимопереходы, взаимопроникновения, связи «целых».

Наконец, нельзя забывать, что кинопроцесс и его составные части — это не абстрактные категории, а живая жизнь искусства в бесконечных сочетаниях единичных и неповторимых явлений, отмеченных социальной и национальной конкретностью.

Попытаемся проникнуть в это внутреннее содержание, в недоступные торопливому взгляду глубины.

Сначала будем говорить о предпосылках и условиях создания фильмов (кинотехника, ор-

[1] Напротив, в кинолитературе можно найти знаменательные характеристики кинопроцесса как понятия, существенного для анализа экранного искусства. Термин «кинопроцесс» (по аналогии с литературным процессом) предложил В. Баскаков еще в 1971 году («Черты кинопроцесса». — «Искусство кино», № 2); см. также его книгу «В ритме времени. Кинематографический процесс сегодня» (М., 1983). В 1976 году участники конференции «Методологические проблемы советского киноведения» много внимания уделили определению этого понятия («Искусство кино», 1976, № 11).

Новый ракурс находим у Р. Юренева («Проблема генезиса и истории кино стран социалистического содружества. Материалы научно-теоретической конференции». М., 1979, с. 10).

ганизация кинопроизводства); потом о самих кинопроизведениях, о критике и теории как части эстетической реальности; вслед за этим — об общественном функционировании этой эстетической реальности, о слиянии социального и индивидуального начал в творчестве.

И, наконец, о том, как комплексное понимание процесса может отразиться на изучении всеобщей истории кино, проявиться в работе по подготовке нового многотомного труда.

Установление этих связей — задача масштабная, новая, непростая. Она продиктована требованиями самой жизни.

Разумеется, теория кино окажется жизнеспособной постольку, поскольку будет соответствовать стратегическим целям советской науки и ее фундаментальным задачам. А стратегия развития общества, его культуры, художественного творчества в современных условиях была сформулирована на июньском (1983 г.) Пленуме Центрального Комитета партии. В этом контексте и надо рассматривать назревшую потребность в исследовании кинопроцесса и в теоретико-методологической разработке проблем истории мирового кино.

Исчерпать содержание мирового кинопроцесса в одной статье нереально. Но что совершенно необходимо — это выделить предмет и наметить направления исследований, чтобы открыть путь научной дискуссии.

Итак, каковы элементы, стороны, аспекты кинопроцесса?

Киноискусство неотделимо от его техники — съемочной, проекционной; от качества пленки и способов ее обработки; от технического прогресса в этой области.

По сложности и многогранности технического оснащения, необходимого для постановки фильма, кино несопоставимо ни с одним другим искусством, кроме архитектуры.

Кинотехника рождается дважды. Первый раз — в лаборатории изобретателя, второй раз — в ходе создания фильма. А развитие киноискусства, в свою очередь, побуждает техническую мысль к дальнейшим поискам.

Фильм — это инобытие не только социально-художественной, но и технической мысли. Настала пора для всестороннего выявления исторической роли кинотехники в эволюции кинематографа и его эстетики.

Назовем эту сторону кинопроцесса технико-эстетическим целым.

Постичь специфику кинопроцесса невозможно вне его организационно-производственной структуры, вне соотношения: кинематографист и студия. В мировом кино сложилось несколько основных форм этих соотношений. Социалистические страны освободили художника от продюсерской зависимости, от кассовых интересов предпринимателя. В капиталистическом кинопроизводстве продолжает господствовать продюсерская система, от которой передовые мастера стараются освободиться (постановка фильмов на собственные средства, совместное производство с кинематографистами других стран, поиски продюсера, согласного с идеями данного художника, финансирование съемки прогрессивными общественными организациями своей страны).

Помимо этого, в эстетический мир кино входит самодеятельное движение — кинолюбительство, с его особой организацией съемок и показа фильмов.

Вне этих реалий наше представление о кинопроцессе неизбежно оказалось бы усеченным.

Назовем эту сторону кинопроцесса организационно - производственным целым.

Понятие «кинопроцесс» — это прежде всего само искусство: кинопроизведения, столкновение художественных методов, сосуществование и конфликты школ, художественных стилей, направлений, жанров в их диалектических изменениях, в их перекрещиваниях. Фильм — средоточие всех потенциалов кинематографа.

Кинопроизведение надо рассматривать и как данность, как нечто завершенное, уже неизменяемое, обращенное непосредственно к зрителю, к общественному мнению. Одновременно фильм есть эволюция: от замысла художника, от сценария как самостоятельного этапа творчества — к съемкам и к монтажу (к этой эволюции вернемся ниже как к теме самостоятельной).

Назовем этот аспект кинопроцесса образ-

ным целым. В исследовании безбрежного мира образности кинонаукой накоплены замечательные традиции. Но если в теоретических трудах, например, классиков советского кино, образность анализируется во всем ее поразительном богатстве, то в работах по истории экрана она порой предстает усеченной, в рамках тематической и сюжетной, аннотационной характеристики.

Далее, понятие «процесс» включает развитие и общественное функционирование эстетической мысли во многих ее разновидностях: теория, критика, кинопропаганда, система эстетических критериев, применяемых при оценках сценариев, отснятого материала и готовых фильмов не только в печати, но и на художественных советах, сценарных коллегиях и т. д. Значение этой стороны кинопроцесса может быть определено с таких же высоких позиций, с каких Д. С. Лихачев характеризует назначение литературоведов, музыковедов, искусствоведов:

«Для того чтобы отделить драгоценные зерна пшеницы от вредных плевел, безвкусных и пошлых претензий, необходимо напряжение эстетической мысли, эстетического восприятия. Великое искусство требует великих читателей, великих слушателей, великих зрителей. Но можно ли требовать от всех этой «великости»? Великие читатели, слушатели, зрители — есть. Это критики — литературоведы, музыковеды, искусствоведы» [2].

Огромная роль марксистско-ленинской критики была подчеркнута на июньском (1983 г.) Пленуме ЦК КПСС. Это накладывает на нас особую ответственность. Теория и критика, кинопропаганда, кинопросвещение — составная часть кинопроцесса. (Хотя в книгах по истории кино она чаще всего отсутствует.) Назовем эту сторону процесса эстетико-теоретическим целым.

Заслуга представителей семиотики в том, что они обратили внимание на киноизображение как на сочетание определенных знаков. Возражения вызывала попытка представить знаковую систему экранного изображения как единственно надежную основу для его объективного изучения. Такие амбиции семиотики отвергались не только критиками этой науки, но и некоторыми ее представителями, например Ю. Лотманом. К этому надо добавить, что в трудах западных семиотиков, структуралистов дают себя знать идеалистические, схоластические концепции, претендующие на научную объективность. Однако было бы ошибочным, наивным пренебрегать исследованием знаковых признаков фильма только из-за несостоятельности амбиций иных приверженцев семиотики.

Наш молодой чехословацкий коллега Бернард Ян в диссертации «Проблемы связей систем естественного языка и выразительных средств кино» рассматривает различные киносемиотические концепции. Сам он близок к позиции советских исследователей, не отождествляющих язык кино с лингвистическими знаками. Он пишет: «В то время как язык имеет в своем распоряжении очень ограниченное количество фигур, из которых он комбинирует более высокие элементы, количество фигур в кино более обширно, тождественно потенциальным элементам действительности, находящейся перед камерой» [3].

Перенесение лингвистической знаковости в кино несостоятельно уже потому, что составные части кинематографического повествования (кадр, монтажная фраза, сцена, эпизод) всегда уникальны. Знаковость киноизображения значительна и интересна для нас в той мере, в какой ведет мысль к внутренней жизни образов.

Не может, не должно быть все равнозначно, как это получается у иных представителей структурных, семиотических концепций. Кристиан Метц в работе «Кино: язык или речь?» писал, что фильм Феллини отличается от фильма американского военно-морского флота (предназначенного для обучения новобранцев мастерству вязания узлов) талантом и целью, но не самой сутью семиотического механизма.

[2] Лихачев Д. С. Искусство памяти и память искусства. Заметки на полях дискуссии. — «Литературная газета», 1982, 15 декабря.

[3] Ян Б. Проблемы связей систем естественного языка и выразительных средств кино. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 1982, с. 17.

Из его теории вытекает, что произведение искусства и киноинструктаж для морских пехотинцев тождественны — они всего лишь сочетание знаков. Но это тот именно подход, который противопоказан, когда речь идет об объективном, всестороннем, научном постижении диалектики развития бесконечно богатого искусства кино.

У меня в руках интересный документ — книга Британского киноинститута, изданная в 1978 году. Называется она «Anthology of the Structural Film» («Антология структуральных фильмов»). Это сборник, в котором разбираются так называемые экспериментальные фильмы главным образом молодых кинематографистов и предпринимается попытка связать этот разбор с теоретическими проблемами, вытекающими из концепции структурализма. Так вот что любопытно: на страницах этого сборника мы находим отмежевание от «реакционного формализма» (в статье Питера Гидаля «Теория и положения структурально-материалистического фильма») и даже попытку как-то связать эти эксперименты с... марксизмом-ленинизмом. Достичь поставленных целей авторам не удается по двум причинам. Во-первых, элитарна киноэкспериментальная база. Она невероятно узка, изолирована от больших эстетических и социальных движений времени. Во-вторых, губит дело методологическая наивность, несостоятельность. Привел же я этот пример для того, чтобы напомнить о существенности научного анализа художественных структур, несовместимого с подходом схоластическим.

Нельзя не согласиться с М. Храпченко, предлагающим создать марксистскую семиотику, что для теории кино — новая задача.

Эту малоизученную и полностью отсутствующую в книгах по истории кино сторону кинопроцесса назовем знаковым целым.

Кинопроизведение существует в зрительском восприятии. Зритель, независимо от того, осознает он это или не осознает, в течение своей жизни проходит ту или иную эстетическую подготовку. Она может складываться стихийно или на основе образования, но существует всегда. Формы активного воздействия на эстетический опыт зрителя многообразны. Например, кинофестивали — региональные, национальные и международные с их системой публичных оценок, награждений, информационных и рекламных изданий. Активно вторгается в мир зрителя текущая кинокритика — рецензирование фильмов, находящихся в прокате.

Все это способствует крупноплановому выделению зрителем тех или иных явлений в жизни кинематографа. Пестрые, противоречивые, многоцветные, разнотематические, разностилевые и разножанровые тенденции и факты кинематографической жизни, с которыми знакомится зритель, как бы типологизируются им, входят в его сознание. Восприятие зрителя формируется и в киноклубах, народных университетах культуры, различными методами кинообразования в школе и некинематографическом вузе.

Используя термин «перцепция» (восприятие), назовем эту сторону кинопроцесса перцептологическим целым. Некоторые стороны перцептологического целого затрагиваются в книгах по истории кино (успех фильма у зрителя, доходность кинопроизводства), но большинство — предмет будущих серьезных исследований, например социальные, возрастные, психологические аспекты кинովосприятия.

В понятие «кинопроцесс» входит его решающее качество — функционирование в социальной реальности. Суховато звучащее, это определение содержит многозначный материал. Фильм может воздействовать на зрителя непосредственно в избранном его авторами направлении. И тогда бойцы испанской республиканской армии в 1937 году, после просмотра фильма «Мы из Кронштадта», идут в атаку на позиции врага. И тогда дети, посмотрев фильм братьев Васильевых, играют в Чапаева. И тогда на голландском судне под влиянием «Броненосца «Потемкин» вспыхивает восстание. И тогда коммунисты Вьетнама на примере Губанова из фильма «Коммунист» учатся строить новую жизнь.

Но есть и опосредованное влияние на сознание и мировоззрение зрителя. Богатейшую пищу для размышлений в этом плане дают многие фильмы, в первую очередь «Освобож-

дение», «Великая Отечественная», «Семнадцать мгновений весны». Для них характерно обостренное чувство истории, отображение деятельного участия советского человека в решении судеб своей страны и мира. Наш кинематограф вступил в счастливую пору все более глубокого и жизненно убедительного постижения характеров, будь то секретарь райкома в фильме «Твой сын, земля» или Васса в заново прочитанной экраном «Вассе Железновой» Горького. Открытие, сделанное много лет назад в «Председателе», еще не нашло равноценного образного решения, но идут поиски крупного характера современного героя — напомню о «Надежде и опоре», «Однолюбах». В наше сознание вошло то, что можно назвать «моделью Гельмана» — имею в виду прежде всего картины «Премия» и «Мы, нижеподписавшиеся...». Эти фильмы резко противостоят тому, что Гельман назвал «групповым эгоизмом», они раскрывают сущность подлинного коллективизма в повседневном конфликте, только на первый взгляд проходном, нехарактерном.

К постижению героических и непростых судеб обращено и документальное кино. Галерея женских характеров, представшая перед нами в фильме «У войны не женское лицо», ничуть не уступает выдающимся достижениям игрового кино по уровню мышления, остроте наблюдательности, страстности политического воздействия на души зрителей.

Экран дает модель жизненного поведения, то есть обладает этическим воздействием, включается в систему нравственных регуляторов, моральных критериев.

В понятие «функционирование в социальной реальности» входит проблема религии. При посещении киноцентра Ватикана автора этих строк поразило не столько обилие различных киноучебных заведений, готовящих католические кинокадры, даже не количество различных периодических киноизданий и теоретической литературы, рассматривающей кино с точки зрения религии. И даже не наличие собственной католической киностудии, фильмы которой доходят только до незначительного числа зрителей преимущественно закрытых аудиторий, сколько утонченная, продуманная система воздействия на верующих и на мастеров кино с целью сближения искусства с религиозными догматами. В церквях разных континентов вывешиваются краткие оценки — рецензии на фильмы, указывающие, что смотреть полезно, а что — вредно, отдельно — для взрослых и детей.

В понятие «функционирование в социальной реальности» входит и киномифология — имею в виду систему звезд. Звезды — это актеры, создавшие популярные характеры и сами представляющие собой определенную социальную и психологическую индивидуальность. Не будем этому термину придавать уничижительный оттенок. Кинозвезды — это Чиаурели, Чурикова, Гурченко, Неелова, Гундарева, Муравьева. Это Тихонов, Шакуров, Янковский, Высоцкий, Калягин, Солоницын, Нахапетов. В американской и западноевропейской кинопрактике понятию «стар» придают коммерческое содержание. Но все же в киноискусстве капиталистических стран есть звезды действительно первой величины, настоящие художники, способные на великие открытия,— от Чарли Чаплина до Жана Габена, от Марлен Дитрих до Джульетты Мазины, от Жерара Филипа до Джека Николсона. Понятие «звезда» может быть равнозначно коммерции и лжи, а может — искусству и правде. (Сама американская критика еще в 30-е годы отмечала, что в Голливуде Генри Фонда — это олицетворение прогрессивного начала, а Рональд Рейган — реакционного. Критика не ошиблась.)

Эту сторону кинематографического процесса — его социальное функционирование — назовем ж и з н е н н о - д е й с т в е н н ы м ц е л ы м.

Скажем еще об одной слагаемой кинопроцесса — о личности художника, мастера экрана.

Известно, что вне личностного начала, вне индивидуальности создателя фильма кинопроцесс — не больше, чем абстракция.

В «Немецкой идеологии» мы читаем:

«Первая предпосылка всякой человеческой истории — это, конечно, существование живых человеческих индивидов. Поэтому первый кон-

кретный факт, который подлежит констатированию, — телесная организация этих индивидов и обусловленное ею отношение их к остальной природе»[4].

«Всякая человеческая история», разумеется, включает и эволюцию художественной культуры, и судьбы, и биографии мастеров искусства.

В западной литературе по истории кино много говорится о создателях фильмов, главным образом об актерах-звездах, о режиссерах. И говорится очень часто в обывательски рекламном стиле. Все это далеко от научного познания кинопроцесса.

В четырехтомной истории советского кино биографии и личности мастера уделяется большое внимание. Это бесспорное достижение. Трудность анализа здесь состоит в коллективном характере кинопроизводства, в его многокомпонентности (об этом — ниже). Отсюда — опасный противник истинного исследования — перечислительность, информационность. Спасти может только четкая аналитическая позиция, понимание сути творческого взаимодействия создателей фильма.

Приведу пример блестяще (и лаконично) раскрытого пересечения социальной реальности и индивидуальной судьбы художника. Во «Всеобщей истории кино» Жорж Садуль излагает кредо Гриффита. Здесь процитирую только несколько строк: «Подлинная драма — жизнь, а жизнь — это мы сами... Я изо всех сил стремлюсь внести что-нибудь новое в мои произведения и не жалею для этого никаких усилий». Приведя слова Гриффита, историк заключает:

«Увы, после 1925 года Голливуд не позволил ему вводить новшества и заставил снимать не жизнь, а «ситуации, которые никогда не случаются». В пятьдесят восемь лет его безжалостно выкинули из игры и внесли в черный список, поскольку Гриффит утерял секрет делать большие деньги для хозяев и добывать золото из целлулоида»[5].

Почему важен этот пример? Он напоминает о месте художника в социальной и национальной реальности, изучение этого чуждо буржуазной кинолитературе, с ее идеалистическим и вульгарно-прагматическим духом, с ее псевдонаучностью и мнимопроблемностью. Еще М. Бахтин с сарказмом писал (применительно к литературе) о моде на научность: «...стремление построить науку во что бы то ни стало и как можно скорее часто приводит к крайнему понижению уровня проблематики, к обеднению предмета, подлежащего изучению, и даже к подмене этого предмета — в нашем случае художественного творчества — чем-то совсем другим»[6].

Эта пониженная интеллектуальность и повышенная антинаучность особенно часто дают себя знать в трактовке роли личности в художественной культуре (имею в виду зарубежную кинолитературу).

Проявление общих закономерностей кинопроцесса в биографии мастера кино назовем субъективно-общезначимым целым.

Вернемся к сказанному выше: каждое кинопроизведение — не только данность (копии фильма, направляемые в прокат), но и образная материализация идеи: от сценария через съемку к монтажу и встрече фильма со зрителем.

Почему необходимо изучать стадии создания фильма? Потому что по мере реализации авторского замысла приходят в движение один за другим все компоненты фильма: его драматургия, режиссура, изобразительный строй, актерское мастерство, звуковая образность.

Кинопроцесс не может быть понят, если отвлечься от творческой лаборатории, от сравнения замысла с конечным результатом, от оценки причин, влияющих на этот результат, от анализа сложного взаимодействия компонентов фильма.

Важно при этом не терять ощущение единства и всегда осознавать соотношения компонентов, их динамику.

Назовем эту сторону кинопроцесса динамическим целым.

---

[4] Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 3, с. 19.
[5] Садуль Ж. Всеобщая история кино, т. 4, 2-й полутом. М., 1982, с. 129—130.
[6] Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 7—8.

Наконец, нельзя кинопроцесс изучать изолированно, вне его связи с другими искусствами. Понять своеобразие кино и его потенциалы вне жизнетворного взаимообмена в системе искусств и литературы совершенно невозможно. Пройти мимо этого феномена в труде по истории всемирного кино немыслимо. Назовем его взаимодействующим целым.

Плодотворная особенность этого целого — в ощутимых, видимых «выходах» в другие сферы искусства, в литературу.

Итак, кинопроцесс — это сочетание, единство целых: технико-эстетического, организационно-производственного, образного, эстетико-теоретического, перцептологического, знакового, жизненно-действенного, субъективированно-общезначимого, динамического, взаимодействующего. Каждое целое может быть прослежено на всех уровнях: скажем, эстетический климат времени (эстетико-теоретическое целое) дает себя знать не только в статьях или лекциях, но и в творческой практике мастеров, равно как и творческая практика воздействует на теоретическую мысль, питает ее. Образность фильма прослеживается на всех стадиях постановки фильма, во всех его компонентах. И так далее.

При всем этом существует доминанта — то главное, что объединяет разрозненные элементы в единое — в систему. Это главное — бытие кинематографа в обществе, образное воплощение социальной и национальной реальности. Постигается жизнь экрана в богатстве своих проявлений: в фильмах, школах, в идейных, стилевых направлениях, судьбах художников и их произведений.

Природа здесь не только расцвечала,
Но как бы некий непостижный сплав
Из сотен ароматов создавала [7],—

читаем мы в «Божественной комедии».

«Непостижное» будет постигаться коллективной мыслью. В ходе системного и комплексного анализа кинопроцесса станет меняться самый облик киноведа, расширятся его горизонты, углубится историзм мышления. Великие традиции теоретической киноклассики, заложенные Эйзенштейном, Пудовкиным, Вертовым, Тыняновым, Шкловским, приумноженные исследованиями Козинцева, Ромма, Юткевича, получат новые важные стимулы для развития.

Кинопроцесс, в диалектическом единстве всех его сторон, и есть основное содержание истории мирового кино и его современного этапа. Кинематограф не как сумма фактов, отдельных явлений, а как сложное движение, как динамическая система — вот объект изучения, вот предмет истории экранного искусства, и предмет этот должен предстать в своей разнохарактерности, многоцветности, богатстве граней. Вот почему в этой статье уделяется такое большое внимание аспектам кинопроцесса, их взаимозависимостям.

Вне вышеназванных «целых», по моему глубокому убеждению, создание труда по истории кино — это миф.

Ленин так определил фундаментальный принцип всякого исторического исследования: «...не забывать основной исторической связи, смотреть на каждый вопрос с точки зрения того, как известное явление в истории возникло, какие главные этапы в своем развитии это явление проходило, и с точки зрения этого его развития смотреть, чем данная вещь стала теперь» [8].

Такова ключевая позиция рассмотрения кинопроцесса на современном уровне кинознания.

Условие плодотворной работы — осознание предмета исследования. Уяснение полифонии исторического труда, обусловленной полифонией самого кинопроцесса.

Однако неправомерно строить историю кино отвлеченно, лишь по «целым» или по компонентам, как бы важны они сами по себе ни были.

Содержание и структуру кинопроцесса необходимо рассматривать в свете магистральных, узловых направлений социального бытия общества, его художественной культуры, с учетом особенностей стран и регионов.

Мы должны показать, как в кинопроцессе

---

[7] Данте Божественная комедия. М., 1982, с. 219.

[8] Ленин В И Полн собр. соч., т. 39, с. 67.

находят свое специфическое отображение классовая борьба, общественно-политические конфликты, эстетические противоречия, художественная дифференциация и одновременно — тенденции к взаимодействию, контактам, к сплочению близких по духу мастеров экрана.

Сама композиция всемирной истории кино должна отразить эту диалектику развития искусства.

Исторически сложились четыре основных «рукава» в мировом кинопроцессе:

кино капиталистических стран — в них оно возникло как изобретение, а затем как искусство;

советское кино, заново открывшее это искусство, эту область культуры, это средство коммуникации;

кино других социалистических стран, унаследовавшее лучшие достижения советских мастеров экрана и прогрессивных художников других государств;

кино развивающихся стран, обретших суверенность после второй мировой войны.

Каждый из этих феноменов необходимо изучать не изолированно, а во взаимосвязях со всеми остальными, в контексте конкретной культурно-исторической социальной ситуации.

Мировой экран дает богатейшие возможности для исследования кинопроцесса в свете ленинского учения о двух культурах в рамках одной национальной культуры. Их борьба должна быть прослежена на социальном, экономическом, эстетическом уровнях, она проявляется во всем бытии кинематографа, включая судьбы художников.

Киноискусство Советского Союза и других социалистических государств строится, как известно, на социальной основе, исключающей частную собственность на средства производства, на единой концепции развития народной культуры. Но из этого вовсе не следует, что история социалистического кино должна выглядеть идиллически, как некая безжизненная схема, порожденная отрешенным от реальности воображением фактографа. Здесь мысль исследователя найдет драматизм борьбы за решение небывалых в истории человечества эстетических задач. Но борьбы, принципиально отличной от противоречий в кино капиталистических стран.

Страны социалистического содружества не одинаковы по кинематографическому опыту, по наличию высококвалифицированных кадров, по уровню киноиндустрии. Каждая из них обладает своеобразием традиций демократической национальной культуры, достойным продолжателем которых становится — в своих лучших достижениях — кинематограф. С разной степенью интенсивности и по-разному на тех или иных стадиях исторического развития отдельных стран обогащаются межнациональные кинематографические связи. Все это существенно для исследования многообразия и единства кино социалистических стран.

Сложнейшие переплетения старого и нового должна раскрыть кинонаука в киноискусстве развивающихся стран. Среди развивающихся есть страны с давней кинематографической биографией — например Египет. Еще более показательна кинематография Индии: она по возрасту почти равна старейшим, по количеству производимых ежегодно фильмов не знает себе равных. В ней сильно влияние иностранных кинокомпаний, прежде всего американских. Но одновременно все больше дает о себе знать влияние национальной, демократической, антиколониалистской кинематографии, развивающейся в русле идей Ганди, творчества Рабиндраната Тагора, традиций фольклора. Такова калькуттская кинематографическая школа, один из самых авторитетных лидеров которой — выдающийся кинорежиссер Сатьяджит Рей.

Но есть среди развивающихся кинематографий и такие, которые начали свой путь в кино только после освобождения от колониального гнета. В историю мирового кино вошла борьба бразильских кинематографистов, сумевших создать фильмы прогрессивного направления и отстаивающих свою независимость.

И здесь тоже концепция двух культур в рамках одной буржуазной культуры является путеводной нитью исследования.

Борьба двух культур «пересекает» биографии художников, и это не может не стать предметом исследования историка кино. Для

того чтобы мы, размышляя об исторических закономерностях кинопроцесса, не утеряли его жизненную конкретность, позволю себе одно отступление. Обратимся к биографии Ингмара Бергмана.

Он принадлежит шведской буржуазной действительности. Но в то же самое время он неустанно хочет вырваться из ее установлений, этических норм, бытовой повседневности.

В то же самое время!

Бергман в рассказах о своей жизни не раз обращается к своей семье, ее укладу, ее атмосфере. Он испытывал благодарность к родителям за то, что они научили его пунктуальности, ответственности, действенности. Но его угнетал деспотизм, господствовавший в доме, где полновластным хозяином был отец — пастор. Угнетало повиновение старшим во всем, подавление индивидуальности. А это порождало протест. Повиновение сочеталось с неповиновением. Подчинение чужой воле — с бунтом.

Поэтика и содержание его сценариев, пьес, фильмов отражали эту душевную драму, эти неразрешимые противоречия. Для Бергмана творчество было способом до болезненности необходимого разрешения внутренних противоречий.

«Как изголодавшийся ребенок, — писал Бергман, — набросился я на новое средство общения и в течение двадцати лет без устали и с какой-то яростью рассказываю сны, душевные переживания, фантазии, взрывы безумия, неврозы, муки веры, чистые вымыслы» [9].

Сегодня художник остается верен себе. В недавней картине «Из жизни марионеток» условны люди (недаром он называет их марионетками), метафоричен сюжет, по-прежнему доминируют «неврозы и чистые вымыслы». Но все ирреальное в картине выражает реальность — опустошенность людей, никчемность их существования в этих богатых интерьерах, при полном отсутствии материальных забот. Восстание, поднятое художником против своей среды, живет на бергмановском экране, однако художник вновь бессилен найти истину в том мире, которому принадлежит и который отвергает.

Творчество таких режиссеров, как Бергман, особенно ценно потому, что талантливо и искренне передает кризис духовной и социальной жизни, разрешить который может только революционное переустройство мира. Плодотворный материал для исследования представляют и другие индивидуальные «модели» — биографии многих других мастеров кино капиталистического мира. В том числе и «модели» иной сложности. Скажем, когда биография режиссера качелеобразна — включает переходы от одного полюса к другому: постановка прогрессивного фильма сменяется выпуском реакционного, работа принципиальная перемежается с боевиком коммерческого характера и т. д.

Даже в одной картине возможно сосуществование разных взглядов, настроений, в сущности своей несовместимых. В фильме «Апокалипсис сегодня» Ф. Копполы обрисованы масштабы безнадежной, бесчеловечной авантюры США во Вьетнаме. И ощущается сочувствие к стране, подвергающейся нападению. Но в том же самом фильме, в финале того же самого повествования передано высокомерное отношение к вьетнамцам, ощущается взгляд, который унижает их достоинство. На XIII Международном кинофестивале в Москве имя Копполы стояло в титрах двух несхожих произведений: «Изгои» — фильме серьезном, социально-проблемном, проникнутом истинной тревогой за судьбы молодого поколения, и на его режиссерской работе «От всего сердца», не поднимающейся над уровнем безликой и равнодушной коммерческой кинопродукции.

Нам это предоставляет возможность в свете концепции двух культур анализировать поэтику фильмов как инобытие личности художника. С этой точки зрения историк кино может обратиться к анализу реализма, псевдореализма, модернизма [10], единства социального и национального в творческой практике [11].

---

[9] Бергман И. Статьи. Рецензии. Сценарии. Интервью. М., 1969, с. 251.

[10] См.: Лисаковский И. Реализм как система. М., 1983.

[11] См.: Капустин М. П. Диалектика национального и общечеловеческого в художественной культуре Советского Востока. Ташкент, 1978.

Еще одна методологическая линия в изучении истории всемирного кино — выделение крупным планом наиболее значительных произведений.

Подобная проблема возникла, когда задумывалась история мировой литературы.

Академик Н. И. Конрад в статье «О некоторых вопросах истории мировой литературы» писал, что в прошлом нам ближе всего произведения переходных эпох. Он назвал три: «О граде Божием» Блаженного Августина, «Божественную комедию» Данте и «Манифест Коммунистической партии» Маркса и Энгельса. Конрад утверждал, что все эти эпохальные произведения — прежде всего книги великого гнева.

«Но как пламенно верил Августин в свой идеал, названный им «Градом Божиим», то есть мыслимый в категориях общественного сознания своего времени! Как страстно верил Данте в то, что можно построить такое общество, которое было его идеалом! Как было велико убеждение авторов «Коммунистического манифеста» в необходимости и достижимости нового общественного строя! Все эти три произведения не только книги великого гнева, но и великой веры, великой убежденности в высшей этической природе того, к чему эти книги призывали.

И, наконец, эти три произведения есть книги и великой любви. К человеку, к человечеству... Без этой великой любви были бы бесплодны и гнев, и вера. Вот это, как мне кажется, также может показать история мировой литературы. И вряд ли это — последнее из того, что нам нужно»[12].

Трудно пока сказать, какие именно фильмы передают главное из того, чем жила и живет наша планета. Но каков бы ни был этот перечень, начнется он, полагаю, с «Броненосца «Потемкин» и с творчества Чаплина.

Следующая черта не написанной еще истории всемирного кинопроцесса — неравномерность развития киноискусства, неравномерность достигнутых на каждом этапе технического и эстетического уровней. Изучая ее, предстоит ответить на вопрос: что подразумевать под уровнем, когда речь идет об искусстве?

В Голливуде был сформирован совершенный механизм постановки фильмов. Его выдающиеся мастера создали немало художественных ценностей. Но тот же Голливуд породил и оглупляющие зрителя изделия «массовой культуры». Добавим к этому, что кинокомпании Голливуда занимаются своеобразным экспортом не просто фильмов, а эстетических норм, которыми они хотят «одарить» как начинающие свой путь кинематографии, так и обладающие давней историей, но переживающие кризис, например английскую. Вот почему Голливуд не может быть расценен однозначно. Для него самого характерна неравномерность, наличие разных уровней художественного мышления и социальная, идеологическая конфликтность.

С 60-х годов на американском континенте существует кубинское кино. Нет там мощных павильонных комплексов, скромны средства, которыми располагают кинематографисты. Молоды они сами. Это кино новаторское, вдохновленное гуманистическими идеями, достигшее в лучших образцах высокого художественного уровня. Маркес как-то сказал, что наш революционный долг — хорошо писать. Кинематографисты Кубы выполняют свой революционный долг в стране, которой только революция открыла доступ к самостоятельному творчеству во всех областях, в том числе и в области кино.

Если мы пересечем океан и обратимся к европейскому опыту, то также убедимся в важности качественных критериев при анализе неравномерности развития киноискусства.

Неравномерность предстоит исследовать и при установлении периодов истории кино. Разумеется, она неотделима от истории общества. Но ошибочно из этого делать вывод о непосредственном совпадении эволюции экрана со стадиями развития материального производства, социальных отношений. Маркс писал: «Относительно искусства известно, что определенные периоды его расцвета отнюдь не находятся в соответствии с общим развитием

[12] Конрад Н. И. Запад и Восток. М., 1972, с. 431.

общества, а следовательно, также и с развитием материальной основы последнего, составляющей как бы скелет его организации».

И далее: «В вопросах современного искусства и т. д. эта диспропорция еще не так важна и не так трудна для понимания, как в сфере самих практических социальных отношений»[13].

Мы также обязаны прислушаться к историкам мировой литературы, далеко опередившим кинознание. Так, И. Г. Неупокоева подчеркивала: «...автоматического совпадения внутренне завершенных периодов развития литературы и периодов социальной истории нет»[14].

Разработка периодизации по странам, по регионам и в масштабе мирового кино — труднейшая самостоятельная проблема, которую предстоит решать, развивая достижения науки о кино, учитывая опыт уже изданных трудов.

Возвращаюсь к вопросу, затронутому в начале статьи, — к кинотехнике. В характеристике ее роли существуют две крайности. Первая — преувеличение ее значения (для канадского теоретика Маклюэна средства массовой коммуникации, и в их числе кино и телевидение, — главное в объяснении истории общества). Другая крайность — невнимание к этой предпосылке творчества. В работах по истории советского кино его технике, как правило, уделяется минимальное место. Это упущение необходимо исправить.

Отметим хотя бы то, как появление телевидения многое изменило в эстетике и в практике кинематографа.

Изобретение кассетного кино и записи на магнитной пленке (отменяющей проявку и печать) также не безразличны для поэтики экрана.

Развитие индустрии кассетного кино приведет к массовому распространению домашних кинотек. Зритель сам будет строить свой кинорепертуар. Что нового это внесет в жизнь киностудий и в работу кинопроката? Решить данную проблему историк кино не сможет, но в его силах обозначить черты и важные признаки нового этапа, попытаться прогнозировать эволюцию кинотворчества.

И еще об одной, всеохватывающей черте предстоящего труда надо сказать — о страстности историка при всей беспристрастности отбора и оценки фактов.

Итак, круг проблем, стоящих перед авторами новой многотомной всемирной истории кино, достаточно велик, и сам предмет исследования — кинопроцесс — многозначен. В этих условиях велика опасность методологических просчетов, кустарности, замены системного анализа описательностью, мозаикой фактов. Несмотря на многообразие кинопроцесса, он должен предстать целостным, а это достижимо при единстве метода научного анализа, при верности ракурса исследования.

Сегодня нам ясно, что теория и история кино подготовлены к решению новых задач комплексного характера.

Вспоминается мой разговор с Жоржем Садулем, когда его труд готовился к изданию на русском языке. Интересно, что благодаря помощи Г. Авенариуса и других наших историков кино в труде Садуля были устранены многочисленные неточности, фактические ошибки, и при неизменном авторитетном содействии С. Юткевича все четыре тома увидели свет. Садуль сказал:

— Передо мной вопрос стоял так: либо написать историю мирового кино, даже допуская те или иные фактические ошибки, упущения, пробелы, которые могут быть впоследствии исправлены, либо сидеть сложа руки, оставаясь безгрешным. Я выбрал первое.

Думаю, что Садуль проявил необходимый для работающего человека дар — дар свершения, способность совершать поступки — делать то, что нужно науке. (Эта позиция тем более актуальна, что за рубежом часто появляются систематические труды — как плодотворные, например: Luda et Yean Schnitzer. Historie du cinema sovietigue. 1919—1940. Paris,— так и вызывающие возражения, назову: David Robinson. World cinema. 1895—1980. New York.)

---

[13] Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 12, с. 736.
[14] Неупокоева И. Г. История всемирной литературы. Вопросы системного и сравнительного анализа. М., 1976, с. 783.

Воздавая должное научному подвигу предшественников, продолжим их дело созданием новой, многотомной всемирной истории киноискусства.

Почему она необходима, кому она необходима? Каковы ее цели?

Прежде всего зрителям, друзьям кино, пропагандистам, работникам кинопросвещения: познание нового обогатит их, снабдит дополнительными ориентирами в безбрежном мире фильмов.

Создание всемирной истории кино даст важные импульсы развитию кинознания и кинопедагогики.

Кинематографисты смогли бы, обращаясь к всеобщему процессу развития киноискусства, задуматься о совершенствовании своего мастерства, о развитии того лучшего, что заключено в кинонаследии.

И еще об одном качестве предстоящей работы, выходящем за пределы собственно кинематографа, хочется сказать.

Наряду со всемирной историей литературы и искусств история мирового кино — это, в сущности, развернутое исследование духовной жизни общества, выраженной языком экрана, рассказ о борьбе за мир, против империалистической угрозы атомной войны, за самое существование человечества. Поэтому научный труд о кинематографе становится вкладом, достаточно весомым, в общий благородный процесс воспитания всесторонне развитой, деятельной, одухотворенной высокими идеалами личности.

Под этим углом зрения, важным не только для литературы, но и для самого массового искусства, следует, как мне кажется, развернуть обсуждение методологических основ исследования мирового кино, сущности кинопроцесса в его противоречиях и целостности.

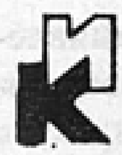
Александр Новиков

Реализм в борьбе с модернизмом и псевдореализмом

Читатель, следящий за кинолитературой, безусловно, обратил внимание на цикл статей И. Лисаковского по теории реализма, опубликованных за последние несколько лет в журнале «Искусство кино». Если упомянуть и ранее изданную книгу «Творческий метод: свойства и отношения», то станет очевидной целеустремленность исследователя, работающего над фундаментальными проблемами киноведения и, шире, искусствознания. В этом же русле находится новая монография автора, имеющая подзаголовок «Проблемы творческого метода в киноискусстве» [1].

Публикация эта привлекает внимание по нескольким причинам. Прежде всего, несмотря на заметное оживление в киноведении, потребность в фундаментальной теории не утолена — она даже стала острее в связи с расширением поля исследований. Не менее важно, что зрелая теория — не только предпосылка верной оценки конкретных фильмов или тенденций кинематографического процесса, но и основа компетентного управления усложняющимся развитием кинематографической культуры. Именно теория — опора серьезного социально-эстетического прогнозирования динамики кинематографического процесса, включая многообразие его социальных функций. Наконец, мировоззренческая четкость теории, ее методологическая последовательность, закрепленная в понятийном аппарате, — важный фактор успеха в наступательной борьбе с буржуазной идеологией, что ведется сегодня с возрастающей остротой и в научной, и в художественно-практических сферах.

[1] Лисаковский И. Реализм как система. М., «Искусство», 1982.



И. Вайсфельд

Кинопроцесс: пути исследования

Заметки об изучении кинопроцесса и всемирной истории кино

Наука о кино вплотную подошла сегодня к анализу всемирной истории кино как сложного, многосоставного динамического целого.

То, что сделано до сих пор в этой области, не умаляется в своей объективной значимости. Труды Садуля и Теплица, сборники ВГИКа по истории зарубежного кино внесли много ценного в осознание закономерностей и эволюции мирового экрана.

Но вести эту работу дальше следует, обсудив новые методологические проблемы, разрабатывая стратегию научного поиска, основываясь как на достижениях кинотеории, так и на опыте многотомных историй мировой литературы и искусств.

Рассмотрим в этой связи три вопроса:

о предмете исследования — кинематографическом процессе;

о принципах построения многотомной истории кино, о соотношениях составляющих ее элементов, «блоков»;

о направлении, цели исследования.

Начнем с кинематографического процесса.

Статья печатается в порядке обсуждения.

В 70-е годы в киноведческой литературе, в выступлениях на симпозиумах и за «круглыми столами» зазвучал относительно новый термин — «кинематографический процесс».

Думаю, что этот термин имеет все права на существование, он привьется, явных противников у него нет [1].

Вопрос в другом: какое содержание вкладывается в это понятие?

В латинском языке слово «процесс» («processus») означает продвижение, прохождение. В философской литературе под процессом подразумевается закономерное, последовательное изменение явления, его переход в другое явление.

Нам предстоит рассмотреть кинопроцесс как явление историческое, с одной стороны, и в его структуре — с другой.

Необходимо прежде всего определить элементы, грани той целостности, которую представляет собой кинопроцесс. Каждую его составную часть будем именовать «целым», из этих «целых» и складывается более сложное единство. Необходимо далее хотя бы вчерне наметить взаимопереходы, взаимопроникновения, связи «целых».

Наконец, нельзя забывать, что кинопроцесс и его составные части — это не абстрактные категории, а живая жизнь искусства в бесконечных сочетаниях единичных и неповторимых явлений, отмеченных социальной и национальной конкретностью.

Попытаемся проникнуть в это внутреннее содержание, в недоступные торопливому взгляду глубины.

Сначала будем говорить о предпосылках и условиях создания фильмов (кинотехника, ор-

---

[1] Напротив, в кинолитературе можно найти знаменательные характеристики кинопроцесса как понятия, существенного для анализа экранного искусства. Термин «кинопроцесс» (по аналогии с литературным процессом) предложил В. Баскаков еще в 1971 году («Черты кинопроцесса». — «Искусство кино», № 2); см. также его книгу «В ритме времени. Кинематографический процесс сегодня» (М., 1983). В 1976 году участники конференции «Методологические проблемы советского киноведения» много внимания уделили определению этого понятия («Искусство кино», 1976, № 11).

Новый ракурс находим у Р. Юренева («Проблема генезиса и истории кино стран социалистического содружества. Материалы научно-теоретической конференции». М., 1979, с. 10).

ганизация кинопроизводства); потом о самих кинопроизведениях, о критике и теории как части эстетической реальности; вслед за этим — об общественном функционировании этой эстетической реальности, о слиянии социального и индивидуального начал в творчестве.

И, наконец, о том, как комплексное понимание процесса может отразиться на изучении всеобщей истории кино, проявиться в работе по подготовке нового многотомного труда.

Установление этих связей — задача масштабная, новая, непростая. Она продиктована требованиями самой жизни.

Разумеется, теория кино окажется жизнеспособной постольку, поскольку будет соответствовать стратегическим целям советской науки и ее фундаментальным задачам. А стратегия развития общества, его культуры, художественного творчества в современных условиях была сформулирована на июньском (1983 г.) Пленуме Центрального Комитета партии. В этом контексте и надо рассматривать назревшую потребность в исследовании кинопроцесса и в теоретико-методологической разработке проблем истории мирового кино.

Исчерпать содержание мирового кинопроцесса в одной статье нереально. Но что совершенно необходимо — это выделить предмет и наметить направления исследований, чтобы открыть путь научной дискуссии.

Итак, каковы элементы, стороны, аспекты кинопроцесса?

Киноискусство неотделимо от его техники — съемочной, проекционной; от качества пленки и способов ее обработки; от технического прогресса в этой области.

По сложности и многогранности технического оснащения, необходимого для постановки фильма, кино несопоставимо ни с одним другим искусством, кроме архитектуры.

Кинотехника рождается дважды. Первый раз — в лаборатории изобретателя, второй раз — в ходе создания фильма. А развитие киноискусства, в свою очередь, побуждает техническую мысль к дальнейшим поискам.

Фильм — это инобытие не только социально-художественной, но и технической мысли.

Настала пора для всестороннего выявления исторической роли кинотехники в эволюции кинематографа и его эстетики.

Назовем эту сторону кинопроцесса техни-ко-эстетическим целым.

Постичь специфику кинопроцесса невозможно вне его организационно-производственной структуры, вне соотношения: кинематографист и студия. В мировом кино сложилось несколько основных форм этих соотношений. Социалистические страны освободили художника от продюсерской зависимости, от кассовых интересов предпринимателя. В капиталистическом кинопроизводстве продолжает господствовать продюсерская система, от которой передовые мастера стараются освободиться (постановка фильмов на собственные средства, совместное производство с кинематографистами других стран, поиски продюсера, согласного с идеями данного художника, финансирование съемки прогрессивными общественными организациями своей страны).

Помимо этого, в эстетический мир кино входит самодеятельное движение — кинолюбительство, с его особой организацией съемок и показа фильмов.

Вне этих реалий наше представление о кинопроцессе неизбежно оказалось бы усеченным.

Назовем эту сторону кинопроцесса организационно - производственным целым.

Понятие «кинопроцесс» — это прежде всего само искусство: кинопроизведения, столкновение художественных методов, сосуществование и конфликты школ, художественных стилей, направлений, жанров в их диалектических изменениях, в их перекрещиваниях. Фильм — средоточие всех потенциалов кинематографа.

Кинопроизведение надо рассматривать и как данность, как нечто завершенное, уже неизменяемое, обращенное непосредственно к зрителю, к общественному мнению. Одновременно фильм есть эволюция: от замысла художника, от сценария как самостоятельного этапа творчества — к съемкам и к монтажу (к этой эволюции вернемся ниже как к теме самостоятельной).

Назовем этот аспект кинопроцесса образ-

ным целым. В исследовании безбрежного мира образности кинонаукой накоплены замечательные традиции. Но если в теоретических трудах, например, классиков советского кино, образность анализируется во всем ее поразительном богатстве, то в работах по истории экрана она порой предстает усеченной, в рамках тематической и сюжетной, аннотационной характеристики.

Далее, понятие «процесс» включает развитие и общественное функционирование эстетической мысли во многих ее разновидностях: теория, критика, кинопропаганда, система эстетических критериев, применяемых при оценках сценариев, отснятого материала и готовых фильмов не только в печати, но и на художественных советах, сценарных коллегиях и т. д. Значение этой стороны кинопроцесса может быть определено с таких же высоких позиций, с каких Д. С. Лихачев характеризует назначение литературоведов, музыковедов, искусствоведов:

«Для того чтобы отделить драгоценные зерна пшеницы от вредных плевел, безвкусных и пошлых претензий, необходимо напряжение эстетической мысли, эстетического восприятия. Великое искусство требует великих читателей, великих слушателей, великих зрителей. Но можно ли требовать от всех этой «великости»? Великие читатели, слушатели, зрители — есть. Это критики — литературоведы, музыковеды, искусствоведы» [2].

Огромная роль марксистско-ленинской критики была подчеркнута на июньском (1983 г.) Пленуме ЦК КПСС. Это накладывает на нас особую ответственность. Теория и критика, кинопропаганда, кинопросвещение — составная часть кинопроцесса. (Хотя в книгах по истории кино она чаще всего отсутствует.) Назовем эту сторону процесса эстетико-теоретическим целым.

Заслуга представителей семиотики в том, что они обратили внимание на киноизображение как на сочетание определенных знаков. Возражения вызывала попытка представить знаковую систему экранного изображения как единственно надежную основу для его объективного изучения. Такие амбиции семиотики отвергались не только критиками этой науки, но и некоторыми ее представителями, например Ю. Лотманом. К этому надо добавить, что в трудах западных семиотиков, структуралистов дают себя знать идеалистические, схоластические концепции, претендующие на научную объективность. Однако было бы ошибочным, наивным пренебрегать исследованием знаковых признаков фильма только из-за несостоятельности амбиций иных приверженцев семиотики.

Наш молодой чехословацкий коллега Бернард Ян в диссертации «Проблемы связей систем естественного языка и выразительных средств кино» рассматривает различные киносемиотические концепции. Сам он близок к позиции советских исследователей, не отождествляющих язык кино с лингвистическими знаками. Он пишет: «В то время как язык имеет в своем распоряжении очень ограниченное количество фигур, из которых он комбинирует более высокие элементы, количество фигур в кино более обширно, тождественно потенциальным элементам действительности, находящейся перед камерой» [3].

Перенесение лингвистической знаковости в кино несостоятельно уже потому, что составные части кинематографического повествования (кадр, монтажная фраза, сцена, эпизод) всегда уникальны. Знаковость киноизображения значительна и интересна для нас в той мере, в какой ведет мысль к внутренней жизни образов.

Не может, не должно быть все равнозначно, как это получается у иных представителей структурных, семиотических концепций. Кристиан Метц в работе «Кино: язык или речь?» писал, что фильм Феллини отличается от фильма американского военно-морского флота (предназначенного для обучения новобранцев мастерству вязания узлов) талантом и целью, но не самой сутью семиотического механизма.

[2] Лихачев Д. С. Искусство памяти и память искусства. Заметки на полях дискуссии. — «Литературная газета», 1982, 15 декабря.

[3] Ян Б. Проблемы связей систем естественного языка и выразительных средств кино. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 1982, с. 17.

Из его теории вытекает, что произведение искусства и киноинструктаж для морских пехотинцев тождественны — они всего лишь сочетание знаков. Но это тот именно подход, который противопоказан, когда речь идет об объективном, всестороннем, научном постижении диалектики развития бесконечно богатого искусства кино.

У меня в руках интересный документ — книга Британского киноинститута, изданная в 1978 году. Называется она «Anthology of the Structural Film» («Антология структуральных фильмов»). Это сборник, в котором разбираются так называемые экспериментальные фильмы главным образом молодых кинематографистов и предпринимается попытка связать этот разбор с теоретическими проблемами, вытекающими из концепции структурализма. Так вот что любопытно: на страницах этого сборника мы находим отмежевание от «реакционного формализма» (в статье Питера Гидаля «Теория и положения структурально-материалистического фильма») и даже попытку как-то связать эти эксперименты с... марксизмом-ленинизмом. Достичь поставленных целей авторам не удается по двум причинам. Во-первых, элитарна киноэкспериментальная база. Она невероятно узка, изолирована от больших эстетических и социальных движений времени. Во-вторых, губит дело методологическая наивность, несостоятельность. Привел же я этот пример для того, чтобы напомнить о существенности научного анализа художественных структур, несовместимого с подходом схоластическим.

Нельзя не согласиться с М. Храпченко, предлагающим создать марксистскую семиотику, что для теории кино — новая задача.

Эту малоизученную и полностью отсутствующую в книгах по истории кино сторону кинопроцесса назовем з н а к о в ы м ц е л ы м.

Кинопроизведение существует в зрительском восприятии. Зритель, независимо от того, осознает он это или не осознает, в течение своей жизни проходит ту или иную эстетическую подготовку. Она может складываться стихийно или на основе образования, но существует всегда. Формы активного воздействия на эстетический опыт зрителя многообразны. Например, кинофестивали — региональные, национальные и международные с их системой публичных оценок, награждений, информационных и рекламных изданий. Активно вторгается в мир зрителя текущая кинокритика — рецензирование фильмов, находящихся в прокате.

Все это способствует крупноплановому выделению зрителем тех или иных явлений в жизни кинематографа. Пестрые, противоречивые, многоцветные, разнотематические, разностилевые и разножанровые тенденции и факты кинематографической жизни, с которыми знакомится зритель, как бы типологизируются им, входят в его сознание. Восприятие зрителя формируется и в киноклубах, народных университетах культуры, различными методами кинообразования в школе и некинематографическом вузе.

Используя термин «перцепция» (восприятие), назовем эту сторону кинопроцесса п е р ц е п т о л о г и ч е с к и м ц е л ы м. Некоторые стороны перцептологического целого затрагиваются в книгах по истории кино (успех фильма у зрителя, доходность кинопроизводства), но большинство — предмет будущих серьезных исследований, например социальные, возрастные, психологические аспекты кинови восприятия.

В понятие «кинопроцесс» входит его решающее качество — функционирование в социальной реальности. Суховато звучащее, это определение содержит многозначный материал. Фильм может воздействовать на зрителя непосредственно в избранном его авторами направлении. И тогда бойцы испанской республиканской армии в 1937 году, после просмотра фильма «Мы из Кронштадта», идут в атаку на позиции врага. И тогда дети, посмотрев фильм братьев Васильевых, играют в Чапаева. И тогда на голландском судне под влиянием «Броненосца «Потемкин» вспыхивает восстание. И тогда коммунисты Вьетнама на примере Губанова из фильма «Коммунист» учатся строить новую жизнь.

Но есть и опосредованное влияние на сознание и мировоззрение зрителя. Богатейшую пищу для размышлений в этом плане дают многие фильмы, в первую очередь «Освобож-

дение», «Великая Отечественная», «Семнадцать мгновений весны». Для них характерно обостренное чувство истории, отображение деятельного участия советского человека в решении судеб своей страны и мира. Наш кинематограф вступил в счастливую пору все более глубокого и жизненно убедительного постижения характеров, будь то секретарь райкома в фильме «Твой сын, земля» или Васса в заново прочитанной экраном «Вассе Железновой» Горького. Открытие, сделанное много лет назад в «Председателе», еще не нашло равноценного образного решения, но идут поиски крупного характера современного героя — напомню о «Надежде и опоре», «Однолюбах». В наше сознание вошло то, что можно назвать «моделью Гельмана» — имею в виду прежде всего картины «Премия» и «Мы, нижеподписавшиеся...». Эти фильмы резко противостоят тому, что Гельман назвал «групповым эгоизмом», они раскрывают сущность подлинного коллективизма в повседневном конфликте, только на первый взгляд проходном, нехарактерном.

К постижению героических и непростых судеб обращено и документальное кино. Галерея женских характеров, представшая перед нами в фильме «У войны не женское лицо», ничуть не уступает выдающимся достижениям игрового кино по уровню мышления, остроте наблюдательности, страстности политического воздействия на души зрителей.

Экран дает модель жизненного поведения, то есть обладает этическим воздействием, включается в систему нравственных регуляторов, моральных критериев.

В понятие «функционирование в социальной реальности» входит проблема религии. При посещении киноцентра Ватикана автора этих строк поразило не столько обилие различных киноучебных заведений, готовящих католические кинокадры, даже не количество различных периодических киноизданий и теоретической литературы, рассматривающей кино с точки зрения религии. И даже не наличие собственной католической киностудии, фильмы которой доходят только до незначительного числа зрителей преимущественно закрытых аудиторий, сколько утонченная, продуманная система воздействия на верующих и на мастеров кино с целью сближения искусства с религиозными догматами. В церквях разных континентов вывешиваются краткие оценки — рецензии на фильмы, указывающие, что смотреть полезно, а что — вредно, отдельно — для взрослых и детей.

В понятие «функционирование в социальной реальности» входит и киномифология — имею в виду систему звезд. Звезды — это актеры, создавшие популярные характеры и сами представляющие собой определенную социальную и психологическую индивидуальность. Не будем этому термину придавать уничижительный оттенок. Кинозвезды — это Чиаурели, Чурикова, Гурченко, Неелова, Гундарева, Муравьева. Это Тихонов, Шакуров, Янковский, Высоцкий, Калягин, Солоницын, Нахапетов. В американской и западноевропейской кинопрактике понятию «стар» придают коммерческое содержание. Но все же в киноискусстве капиталистических стран есть звезды действительно первой величины, настоящие художники, способные на великие открытия,— от Чарли Чаплина до Жана Габена, от Марлен Дитрих до Джульетты Мазины, от Жерара Филипа до Джека Николсона. Понятие «звезда» может быть равнозначно коммерции и лжи, а может — искусству и правде. (Сама американская критика еще в 30-е годы отмечала, что в Голливуде Генри Фонда — это олицетворение прогрессивного начала, а Рональд Рейган — реакционного. Критика не ошиблась.)

Эту сторону кинематографического процесса — его социальное функционирование — назовем ж и з н е н н о - д е й с т в е н н ы м ц е л ы м.

Скажем еще об одной слагаемой кинопроцесса — о личности художника, мастера экрана.

Известно, что вне личностного начала, вне индивидуальности создателя фильма кинопроцесс — не больше, чем абстракция.

В «Немецкой идеологии» мы читаем:

«Первая предпосылка всякой человеческой истории — это, конечно, существование живых человеческих индивидов. Поэтому первый кон-

кретный факт, который подлежит констатированию, — телесная организация этих индивидов и обусловленное ею отношение их к остальной природе» [4].

«Всякая человеческая история», разумеется, включает и эволюцию художественной культуры, и судьбы, и биографии мастеров искусства.

В западной литературе по истории кино много говорится о создателях фильмов, главным образом об актерах-звездах, о режиссерах. И говорится очень часто в обывательски рекламном стиле. Все это далеко от научного познания кинопроцесса.

В четырехтомной истории советского кино биографии и личности мастера уделяется большое внимание. Это бесспорное достижение. Трудность анализа здесь состоит в коллективном характере кинопроизводства, в его многокомпонентности (об этом — ниже). Отсюда — опасный противник истинного исследования — перечислительность, информационность. Спасти может только четкая аналитическая позиция, понимание сути творческого взаимодействия создателей фильма.

Приведу пример блестяще (и лаконично) раскрытого пересечения социальной реальности и индивидуальной судьбы художника. Во «Всеобщей истории кино» Жорж Садуль излагает кредо Гриффита. Здесь процитирую только несколько строк: «Подлинная драма — жизнь, а жизнь — это мы сами... Я изо всех сил стремлюсь внести что-нибудь новое в мои произведения и не жалею для этого никаких усилий». Приведя слова Гриффита, историк заключает:

«Увы, после 1925 года Голливуд не позволил ему вводить новшества и заставил снимать не жизнь, а «ситуации, которые никогда не случаются». В пятьдесят восемь лет его безжалостно выкинули из игры и внесли в черный список, поскольку Гриффит утерял секрет делать большие деньги для хозяев и добывать золото из целлулоида» [5].

Почему важен этот пример? Он напоминает о месте художника в социальной и национальной реальности, изучение этого чуждо буржуазной кинолитературе, с ее идеалистическим и вульгарно-прагматическим духом, с ее псевдонаучностью и мнимопроблемностью. Еще М. Бахтин с сарказмом писал (применительно к литературе) о моде на научность: «...стремление построить науку во что бы то ни стало и как можно скорее часто приводит к крайнему понижению уровня проблематики, к обеднению предмета, подлежащего изучению, и даже к подмене этого предмета — в нашем случае художественного творчества — чем-то совсем другим» [6].

Эта пониженная интеллектуальность и повышенная антинаучность особенно часто дают себя знать в трактовке роли личности в художественной культуре (имею в виду зарубежную кинолитературу).

Проявление общих закономерностей кинопроцесса в биографии мастера кино назовем *субъективно-общезначимым целым*.

Вернемся к сказанному выше: каждое кинопроизведение — не только данность (копии фильма, направляемые в прокат), но и образная материализация идеи: от сценария через съемку к монтажу и встрече фильма со зрителем.

Почему необходимо изучать стадии создания фильма? Потому что по мере реализации авторского замысла приходят в движение один за другим все *компоненты* фильма: его драматургия, режиссура, изобразительный строй, актерское мастерство, звуковая образность.

Кинопроцесс не может быть понят, если отвлечься от творческой лаборатории, от сравнения замысла с конечным результатом, от оценки причин, влияющих на этот результат, от анализа сложного взаимодействия компонентов фильма.

Важно при этом не терять ощущение единства и всегда осознавать соотношения компонентов, их динамику.

Назовем эту сторону кинопроцесса *динамическим целым*.

---

[4] Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 3, с. 19.

[5] Садуль Ж. Всеобщая история кино, т. 4, 2-й полутом. М., 1982, с. 129—130.

[6] Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 7—8.

Наконец, нельзя кинопроцесс изучать изолированно, вне его связи с другими искусствами. Понять своеобразие кино и его потенциалы вне жизнетворного взаимообмена в системе искусств и литературы совершенно невозможно. Пройти мимо этого феномена в труде по истории всемирного кино немыслимо. Назовем его взаимодействующим целым.

Плодотворная особенность этого целого — в ощутимых, видимых «выходах» в другие сферы искусства, в литературу.

Итак, кинопроцесс — это сочетание, единство целых: технико-эстетического, организационно-производственного, образного, эстетико-теоретического, перцептологического, знакового, жизненно-действенного, субъективированно-общезначимого, динамического, взаимодействующего. Каждое целое может быть прослежено на всех уровнях: скажем, эстетический климат времени (эстетико-теоретическое целое) дает себя знать не только в статьях или лекциях, но и в творческой практике мастеров, равно как и творческая практика воздействует на теоретическую мысль, питает ее. Образность фильма прослеживается на всех стадиях постановки фильма, во всех его компонентах. И так далее.

При всем этом существует доминанта — то главное, что объединяет разрозненные элементы в единое — в систему. Это главное — бытие кинематографа в обществе, образное воплощение социальной и национальной реальности. Постигается жизнь экрана в богатстве своих проявлений: в фильмах, школах, в идейных, стилевых направлениях, судьбах художников и их произведений.

Природа здесь не только расцвечала,
Но как бы некий непостижный сплав
Из сотен ароматов создавала [7],—

читаем мы в «Божественной комедии».

«Непостижное» будет постигаться коллективной мыслью. В ходе системного и комплексного анализа кинопроцесса станет меняться самый облик киноведа, расширятся его горизонты, углубится историзм мышления. Великие традиции теоретической киноклассики, заложенные Эйзенштейном, Пудовкиным, Вертовым, Тыняновым, Шкловским, приумноженные исследованиями Козинцева, Ромма, Юткевича, получат новые важные стимулы для развития.

Кинопроцесс, в диалектическом единстве всех его сторон, и есть основное содержание истории мирового кино и его современного этапа. Кинематограф не как сумма фактов, отдельных явлений, а как сложное движение, как динамическая система — вот объект изучения, вот предмет истории экранного искусства, и предмет этот должен предстать в своей разнохарактерности, многоцветности, богатстве граней. Вот почему в этой статье уделяется такое большое внимание аспектам кинопроцесса, их взаимозависимостям.

Вне вышеназванных «целых», по моему глубокому убеждению, создание труда по истории кино — это миф.

Ленин так определил фундаментальный принцип всякого исторического исследования: «...не забывать основной исторической связи, смотреть на каждый вопрос с точки зрения того, как известное явление в истории возникло, какие главные этапы в своем развитии это явление проходило, и с точки зрения этого его развития смотреть, чем данная вещь стала теперь» [8].

Такова ключевая позиция рассмотрения кинопроцесса на современном уровне кинознания.

Условие плодотворной работы — осознание предмета исследования. Уяснение полифонии исторического труда, обусловленной полифонией самого кинопроцесса.

Однако неправомерно строить историю кино отвлеченно, лишь по «целым» или по компонентам, как бы важны они сами по себе ни были.

Содержание и структуру кинопроцесса необходимо рассматривать в свете магистральных, узловых направлений социального бытия общества, его художественной культуры, с учетом особенностей стран и регионов.

Мы должны показать, как в кинопроцессе

---

[7] Данте Божественная комедия. М., 1982, с. 219.

[8] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 39, с. 67.

находят свое специфическое отображение классовая борьба, общественно-политические конфликты, эстетические противоречия, художественная дифференциация и одновременно — тенденции к взаимодействию, контактам, к сплочению близких по духу мастеров экрана.

Сама композиция всемирной истории кино должна отразить эту диалектику развития искусства.

Исторически сложились четыре основных «рукава» в мировом кинопроцессе:

кино капиталистических стран — в них оно возникло как изобретение, а затем как искусство;

советское кино, заново открывшее это искусство, эту область культуры, это средство коммуникации;

кино других социалистических стран, унаследовавшее лучшие достижения советских мастеров экрана и прогрессивных художников других государств;

кино развивающихся стран, обретших суверенность после второй мировой войны.

Каждый из этих феноменов необходимо изучать не изолированно, а во взаимосвязях со всеми остальными, в контексте конкретной культурно-исторической социальной ситуации.

Мировой экран дает богатейшие возможности для исследования кинопроцесса в свете ленинского учения о двух культурах в рамках одной национальной культуры. Их борьба должна быть прослежена на социальном, экономическом, эстетическом уровнях, она проявляется во всем бытии кинематографа, включая судьбы художников.

Киноискусство Советского Союза и других социалистических государств строится, как известно, на социальной основе, исключающей частную собственность на средства производства, на единой концепции развития народной культуры. Но из этого вовсе не следует, что история социалистического кино должна выглядеть идиллически, как некая безжизненная схема, порожденная отрешенным от реальности воображением фактографа. Здесь мысль исследователя найдет драматизм борьбы за решение небывалых в истории человечества эстетических задач. Но борьбы, принципиально отличной от противоречий в кино капиталистических стран.

Страны социалистического содружества не одинаковы по кинематографическому опыту, по наличию высококвалифицированных кадров, по уровню киноиндустрии. Каждая из них обладает своеобразием традиций демократической национальной культуры, достойным продолжателем которых становится — в своих лучших достижениях — кинематограф. С разной степенью интенсивности и по-разному на тех или иных стадиях исторического развития отдельных стран обогащаются межнациональные кинематографические связи. Все это существенно для исследования многообразия и единства кино социалистических стран.

Сложнейшие переплетения старого и нового должна раскрыть кинонаука в киноискусстве развивающихся стран. Среди развивающихся есть страны с давней кинематографической биографией — например Египет. Еще более показательна кинематография Индии: она по возрасту почти равна старейшим, по количеству производимых ежегодно фильмов не знает себе равных. В ней сильно влияние иностранных кинокомпаний, прежде всего американских. Но одновременно все больше дает о себе знать влияние национальной, демократической, антиколониалистской кинематографии, развивающейся в русле идей Ганди, творчества Рабиндраната Тагора, традиций фольклора. Такова калькуттская кинематографическая школа, один из самых авторитетных лидеров которой — выдающийся кинорежиссер Сатьяджит Рей.

Но есть среди развивающихся кинематографий и такие, которые начали свой путь в кино только после освобождения от колониального гнета. В историю мирового кино вошла борьба бразильских кинематографистов, сумевших создать фильмы прогрессивного направления и отстаивающих свою независимость.

И здесь тоже концепция двух культур в рамках одной буржуазной культуры является путеводной нитью исследования.

Борьба двух культур «пересекает» биографии художников, и это не может не стать предметом исследования историка кино. Для

того чтобы мы, размышляя об исторических закономерностях кинопроцесса, не утеряли его жизненную конкретность, позволю себе одно отступление. Обратимся к биографии Ингмара Бергмана.

Он принадлежит шведской буржуазной действительности. Но в то же самое время он неустанно хочет вырваться из ее установлений, этических норм, бытовой повседневности.

В то же самое время!

Бергман в рассказах о своей жизни не раз обращается к своей семье, ее укладу, ее атмосфере. Он испытывал благодарность к родителям за то, что они научили его пунктуальности, ответственности, действенности. Но его угнетал деспотизм, господствовавший в доме, где полновластным хозяином был отец — пастор. Угнетало повиновение старшим во всем, подавление индивидуальности. А это порождало протест. Повиновение сочеталось с неповиновением. Подчинение чужой воле — с бунтом.

Поэтика и содержание его сценариев, пьес, фильмов отражали эту душевную драму, эти неразрешимые противоречия. Для Бергмана творчество было способом до болезненности необходимого разрешения внутренних противоречий.

«Как изголодавшийся ребенок, — писал Бергман, — набросился я на новое средство общения и в течение двадцати лет без устали и с какой-то яростью рассказываю сны, душевные переживания, фантазии, взрывы безумия, неврозы, муки веры, чистые вымыслы» [9].

Сегодня художник остается верен себе. В недавней картине «Из жизни марионеток» условны люди (недаром он называет их марионетками), метафоричен сюжет, по-прежнему доминируют «неврозы и чистые вымыслы». Но все ирреальное в картине выражает реальность — опустошенность людей, никчемность их существования в этих богатых интерьерах, при полном отсутствии материальных забот. Восстание, поднятое художником против своей среды, живет на бергмановском экране, однако художник вновь бессилен найти истину в том мире, которому принадлежит и который отвергает.

Творчество таких режиссеров, как Бергман, особенно ценно потому, что талантливо и искренне передает кризис духовной и социальной жизни, разрешить который может только революционное переустройство мира. Плодотворный материал для исследования представляют и другие индивидуальные «модели» — биографии многих других мастеров кино капиталистического мира. В том числе и «модели» иной сложности. Скажем, когда биография режиссера качелеобразна — включает переходы от одного полюса к другому: постановка прогрессивного фильма сменяется выпуском реакционного, работа принципиальная перемежается с боевиком коммерческого характера и т. д.

Даже в одной картине возможно сосуществование разных взглядов, настроений, в сущности своей несовместимых. В фильме «Апокалипсис сегодня» Ф. Копполы обрисованы масштабы безнадежной, бесчеловечной авантюры США во Вьетнаме. И ощущается сочувствие к стране, подвергающейся нападению. Но в том же самом фильме, в финале того же самого повествования передано высокомерное отношение к вьетнамцам, ощущается взгляд, который унижает их достоинство. На XIII Международном кинофестивале в Москве имя Копполы стояло в титрах двух несхожих произведений: «Изгои» — фильме серьезном, социально-проблемном, проникнутом истинной тревогой за судьбы молодого поколения, и на его режиссерской работе «От всего сердца», не поднимающейся над уровнем безликой и равнодушной коммерческой кинопродукции.

Нам это предоставляет возможность в свете концепции двух культур анализировать поэтику фильмов как инобытие личности художника. С этой точки зрения историк кино может обратиться к анализу реализма, псевдореализма, модернизма [10], единства социального и национального в творческой практике [11].

---

[9] Бергман И. Статьи. Рецензии. Сценарии. Интервью. М., 1969, с. 251.

[10] См.: Лисаковский И. Реализм как система. М., 1983.

[11] См.: Капустин М. П. Диалектика национального и общечеловеческого в художественной культуре Советского Востока. Ташкент, 1978.

Еще одна методологическая линия в изучении истории всемирного кино — выделение крупным планом наиболее значительных произведений.

Подобная проблема возникла, когда задумывалась история мировой литературы.

Академик Н. И. Конрад в статье «О некоторых вопросах истории мировой литературы» писал, что в прошлом нам ближе всего произведения переходных эпох. Он назвал три: «О граде Божием» Блаженного Августина, «Божественную комедию» Данте и «Манифест Коммунистической партии» Маркса и Энгельса. Конрад утверждал, что все эти эпохальные произведения — прежде всего книги великого гнева.

«Но как пламенно верил Августин в свой идеал, названный им «Градом Божиим», то есть мыслимый в категориях общественного сознания своего времени! Как страстно верил Данте в то, что можно построить такое общество, которое было его идеалом! Как было велико убеждение авторов «Коммунистического манифеста» в необходимости и достижимости нового общественного строя! Все эти три произведения не только книги великого гнева, но и великой веры, великой убежденности в высшей этической природе того, к чему эти книги призывали.

И, наконец, эти три произведения есть книги и великой любви. К человеку, к человечеству... Без этой великой любви были бы бесплодны и гнев, и вера. Вот это, как мне кажется, также может показать история мировой литературы. И вряд ли это — последнее из того, что нам нужно» [12].

Трудно пока сказать, какие именно фильмы передают главное из того, чем жила и живет наша планета. Но каков бы ни был этот перечень, начнется он, полагаю, с «Броненосца «Потемкин» и с творчества Чаплина.

Следующая черта не написанной еще истории всемирного кинопроцесса — неравномерность развития киноискусства, неравномерность достигнутых на каждом этапе технического и эстетического уровней. Изучая ее, предстоит ответить на вопрос: что подразумевать под уровнем, когда речь идет об искусстве?

В Голливуде был сформирован совершенный механизм постановки фильмов. Его выдающиеся мастера создали немало художественных ценностей. Но тот же Голливуд породил и оглупляющие зрителя изделия «массовой культуры». Добавим к этому, что кинокомпании Голливуда занимаются своеобразным экспортом не просто фильмов, а эстетических норм, которыми они хотят «одарить» как начинающие свой путь кинематографии, так и обладающие давней историей, но переживающие кризис, например английскую. Вот почему Голливуд не может быть расценен однозначно. Для него самого характерна неравномерность, наличие разных уровней художественного мышления и социальная, идеологическая конфликтность.

С 60-х годов на американском континенте существует кубинское кино. Нет там мощных павильонных комплексов, скромны средства, которыми располагают кинематографисты. Молоды они сами. Это кино новаторское, вдохновленное гуманистическими идеями, достигшее в лучших образцах высокого художественного уровня. Маркес как-то сказал, что наш революционный долг — хорошо писать. Кинематографисты Кубы выполняют свой революционный долг в стране, которой только революция открыла доступ к самостоятельному творчеству во всех областях, в том числе и в области кино.

Если мы пересечем океан и обратимся к европейскому опыту, то также убедимся в важности качественных критериев при анализе неравномерности развития киноискусства.

Неравномерность предстоит исследовать и при установлении периодов истории кино. Разумеется, она неотделима от истории общества. Но ошибочно из этого делать вывод о непосредственном совпадении эволюции экрана со стадиями развития материального производства, социальных отношений. Маркс писал: «Относительно искусства известно, что определенные периоды его расцвета отнюдь не находятся в соответствии с общим развитием

---

[12] Конрад Н. И. Запад и Восток. М., 1972, с. 431.

общества, а следовательно, также и с развитием материальной основы последнего, составляющей как бы скелет его организации».

И далее: «В вопросах современного искусства и т. д. эта диспропорция еще не так важна и не так трудна для понимания, как в сфере самих практических социальных отношений» [13].

Мы также обязаны прислушаться к историкам мировой литературы, далеко опередившим кинознание. Так, И. Г. Неупокоева подчеркивала: «...автоматического совпадения внутренне завершенных периодов развития литературы и периодов социальной истории нет» [14].

Разработка периодизации по странам, по регионам и в масштабе мирового кино — труднейшая самостоятельная проблема, которую предстоит решать, развивая достижения науки о кино, учитывая опыт уже изданных трудов.

Возвращаюсь к вопросу, затронутому в начале статьи, — к кинотехнике. В характеристике ее роли существуют две крайности. Первая — преувеличение ее значения (для канадского теоретика Маклюэна средства массовой коммуникации, и в их числе кино и телевидение, — главное в объяснении истории общества). Другая крайность — невнимание к этой предпосылке творчества. В работах по истории советского кино его технике, как правило, уделяется минимальное место. Это упущение необходимо исправить.

Отметим хотя бы то, как появление телевидения многое изменило в эстетике и в практике кинематографа.

Изобретение кассетного кино и записи на магнитной пленке (отменяющей проявку и печать) также не безразличны для поэтики экрана.

Развитие индустрии кассетного кино приведет к массовому распространению домашних кинотек. Зритель сам будет строить свой кинорепертуар. Что нового это внесет в жизнь киностудий и в работу кинопроката? Решить данную проблему историк кино не сможет, но в его силах обозначить черты и важные признаки нового этапа, попытаться прогнозировать эволюцию кинотворчества.

И еще об одной, всеохватывающей черте предстоящего труда надо сказать — о страстности историка при всей беспристрастности отбора и оценки фактов.

Итак, круг проблем, стоящих перед авторами новой многотомной всемирной истории кино, достаточно велик, и сам предмет исследования — кинопроцесс — многозначен. В этих условиях велика опасность методологических просчетов, кустарности, замены системного анализа описательностью, мозаикой фактов. Несмотря на многообразие кинопроцесса, он должен предстать целостным, а это достижимо при единстве метода научного анализа, при верности ракурса исследования.

Сегодня нам ясно, что теория и история кино подготовлены к решению новых задач комплексного характера.

Вспоминается мой разговор с Жоржем Садулем, когда его труд готовился к изданию на русском языке. Интересно, что благодаря помощи Г. Авенариуса и других наших историков кино в труде Садуля были устранены многочисленные неточности, фактические ошибки, и при неизменном авторитетном содействии С. Юткевича все четыре тома увидели свет. Садуль сказал:

— Передо мной вопрос стоял так: либо написать историю мирового кино, даже допуская те или иные фактические ошибки, упущения, пробелы, которые могут быть впоследствии исправлены, либо сидеть сложа руки, оставаясь безгрешным. Я выбрал первое.

Думаю, что Садуль проявил необходимый для работающего человека дар — дар свершения, способность совершать поступки — делать то, что нужно науке. (Эта позиция тем более актуальна, что за рубежом часто появляются систематические труды — как плодотворные, например: Luda et Yean Schnitzer. Historie du cinema sovietigue. 1919—1940. Paris,— так и вызывающие возражения, назову: David Robinson. World cinema. 1895—1980. New York.)

---

[13] Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 12, с. 736.
[14] Неупокоева И. Г. История всемирной литературы. Вопросы системного и сравнительного анализа. М., 1976, с. 783.

Воздавая должное научному подвигу предшественников, продолжим их дело созданием новой, многотомной всемирной истории киноискусства.

Почему она необходима, кому она необходима? Каковы ее цели?

Прежде всего зрителям, друзьям кино, пропагандистам, работникам кинопросвещения: познание нового обогатит их, снабдит дополнительными ориентирами в безбрежном мире фильмов.

Создание всемирной истории кино даст важные импульсы развитию кинознания и кинопедагогики.

Кинематографисты смогли бы, обращаясь к всеобщему процессу развития киноискусства, задуматься о совершенствовании своего мастерства, о развитии того лучшего, что заключено в кинонаследии.

И еще об одном качестве предстоящей работы, выходящем за пределы собственно кинематографа, хочется сказать.

Наряду со всемирной историей литературы и искусств история мирового кино — это, в сущности, развернутое исследование духовной жизни общества, выраженной языком экрана, рассказ о борьбе за мир, против империалистической угрозы атомной войны, за самое существование человечества. Поэтому научный труд о кинематографе становится вкладом, достаточно весомым, в общий благородный процесс воспитания всесторонне развитой, деятельной, одухотворенной высокими идеалами личности.

Под этим углом зрения, важным не только для литературы, но и для самого массового искусства, следует, как мне кажется, развернуть обсуждение методологических основ исследования мирового кино, сущности кинопроцесса в его противоречиях и целостности.

Александр Новиков

Реализм в борьбе с модернизмом и псевдореализмом

Читатель, следящий за кинолитературой, безусловно, обратил внимание на цикл статей И. Лисаковского по теории реализма, опубликованных за последние несколько лет в журнале «Искусство кино». Если упомянуть и ранее изданную книгу «Творческий метод: свойства и отношения», то станет очевидной целеустремленность исследователя, работающего над фундаментальными проблемами киноведения и, шире, искусствознания. В этом же русле находится новая монография автора, имеющая подзаголовок «Проблемы творческого метода в киноискусстве» [1].

Публикация эта привлекает внимание по нескольким причинам. Прежде всего, несмотря на заметное оживление в киноведении, потребность в фундаментальной теории не утолена — она даже стала острее в связи с расширением поля исследований. Не менее важно, что зрелая теория — не только предпосылка верной оценки конкретных фильмов или тенденций кинематографического процесса, но и основа компетентного управления усложняющимся развитием кинематографической культуры. Именно теория — опора серьезного социально-эстетического прогнозирования динамики кинематографического процесса, включая многообразие его социальных функций. Наконец, мировоззренческая четкость теории, ее методологическая последовательность, закрепленная в понятийном аппарате, — важный фактор успеха в наступательной борьбе с буржуазной идеологией, что ведется сегодня с возрастающей остротой и в научной, и в художественно-практических сферах.

[1] Лисаковский И. Реализм как система. М., «Искусство», 1982.

Взявшись за освещение проблем творческого метода в киноискусстве, да еще озаглавив свою книгу «Реализм как система», И. Лисаковский вышел на самое острие полемики с антиреалистической эстетикой и, кроме того, оказался вовлеченным в дискуссию, на протяжении длительного времени ведущуюся и в границах марксистской теории искусства.

На киноведческих конференциях и симпозиумах, в текущих публикациях нет недостатка в призывах переходить к системному, комплексному изучению кинопроцесса. Однако Ю. Барабаш несколько лет назад резонно заметил, что этот способ не может быть внедрен «по щучьему (или по чьему-либо еще) велению»[2]. Известно, что в последнее время было достаточно устных и печатных деклараций, отмеченных хлестаковской легкостью в суждениях, амикошонскими поминаниями К. Леви-Стросса или А. Моля, провинциальным упоением «модной» терминологией структурализма и семиотики. Оставляя в стороне подобные явления, согласимся, что для действительного перехода к системному анализу, отвечающему современности, необходимой предпосылкой должна быть новая степень профессиональной подготовленности нашего искусствознания, включающая по необходимости и психологическую расположенность принять нетрадиционный способ мышления, непривычные категории.

Нельзя упускать при этом из виду исторически объяснимые перепады уровней смежных искусствоведческих наук, неодинаковую степень их готовности решать актуальные методологические проблемы. Сравнительно юное киноведение пока еще не стало сферой квалифицированного применения системного способа исследования. Разумеется, переход к нему возможен лишь на основе тщательной разработки множества частных аспектов истории и теории кино. Нужно совершенствовать локальные, в том числе традиционные методики, углублять методологические основы эстетического анализа. Хотелось бы со всей определенностью подчеркнуть, что формирование аппарата системного исследования в нашем научном обиходе никак не упразднит и не дискредитирует сложившиеся киноведческие жанры. Более того. Системный анализ несомненно будет способствовать более глубокому изучению идейно-философского и психологического содержания фильмов, уяснению их жанрово-стилистических и национальных особенностей, раскрытию конкретной роли тех или иных компонентов в синтетизме кинообраза и т. д.

Для книги И. Лисаковского характерна забота о точности понятийного аппарата и пока достаточно редкая в киноведении терминологическая культура. Так, автор излагает свое понимание системного подхода, это тем более необходимо, что понятие «система» неоднозначно и не стало термином даже в специальной философской литературе[3]. В работе «Реализм как система» под системой подразумевается не просто некая совокупность взаимосвязанных объектов. Ибо если принять такое толкование, то следовало бы признать, что искусствоведение, начиная с Аристотеля, традиционно занималось системным анализом искусства. В самом деле, по Аристотелю, в трагедии следует выделять ряд элементов: 1) миф, 2) характеры, 3) образ мыслей, 4) сценическую обстановку, 5) словесное выражение, 6) музыкальное сопровождение; если не упустить из виду, что в числе главных типологических признаков трагедии он называет: 7) подражание, 8) важный серьезный предмет, 9) единое и законченное действие, 10) сострадание и страх, 11) очищение от аффектов, если припомнить далее, что в «Поэтике» говорится о различных частях трагедии, о завязке, развязке, оптимальной величине, эстетической целостности и т. д., то может показаться, будто современные комплексный и системный подходы к искусству не содержат ничего нового. Дело, однако, в том, что в рецензируемой книге «под научно понимаемой системой имеется в виду не просто совокупность объектов с какими-либо отношениями между ними (как раз этого достаточно, чтобы такую совокупность воспринимать как некую целостность), а уже теоретически познанные, предварительно выделенные связи, которые просле-

[2] Барабаш Ю. Вопросы эстетики и поэтики, изд. 3-е. М., 1978, с. 380.

[3] См.: Уемов А. Системный подход и общая теория систем. М., 1980.

живаются на известном количестве объектов (...объектов особого рода — уже обобщенных, в значительной мере абстрагированных)» (с. 39).

Иными словами, если обыденное понимание системы предполагает движение мысли от эмпирического факта к обобщению, то в книге И. Лисаковского, и в этом ее своеобразие, предпринята попытка использовать уже разработанные теоретические концепции для построения теории на новом, более высоком уровне абстрагирования. На этом пути обобщений «второго порядка» конкретно-искусствоведческие и эстетические знания обогащаются философским содержанием. Усиление же философско-методологической основы киноведения представляется особенно актуальной задачей в свете ряда последних идеологических документов партии, в том числе материалов июньского (1983 г.) Пленума ЦК КПСС. Теоретические обобщения «второго уровня» совершенно необходимы для прояснения таких существенных проблем искусствоведения, как структура художественного метода, диалектика метода и стиля, взаимоотношения творческих методов и т. д.

И. Лисаковский выступает за четкое разграничение понятий «система» и «структура» (с. 41—46). Опираясь на известную мысль Ф. Энгельса об объективной диалектике природы и субъективной диалектике отражающего его мышления, автор связывает понятие «структура» в основном с объективными закономерностями природы, общества и мышления, а понятие «система» — с моментами преимущественно субъективными, идущими от познавательных построений. Отмечая противостояние понятий «структура» и «система» по их функциональным признакам, И. Лисаковский не забывает подчеркнуть, что онтологически в целом ряде случаев структура и система могут совпадать (с. 43).

Спрашивается, надо ли докучать читателю демонстрацией этих, если можно так выразиться, ювелирных нюансов терминологии? Это зависит от уровня познавательных интересов читателя. Если, помимо живого потока киноискусства и непосредственных зрительских оценок и профессиональных критических суждений, нас интересуют внутренние, глубинные механизмы исследовательской мысли, теории искусства вообще, то придется разбираться в составляющих ее «колесиках» и «винтиках», «диодах» и «триодах» — то есть в понятиях и категориях, делающих возможным системный анализ художественной культуры.

Признаться, я с интересом следил за тем, с какой терапевтической деликатностью, сохраняя, однако, твердую убежденность в правомерности своей научной позиции, И. Лисаковский адресуется к своим неизбежным оппонентам. Автор книги наглядно выявляет гносеологические источники многих научных конфликтов, основанных, по существу, на вполне устранимых недоразумениях. Различия в понимании такой, например, категории, как художественный метод, прямо зависят от разнообразия исследовательских принципов. Один из них — обобщение некоторого эмпирического материала (скажем, фильмов определенной группы авторов, или данной тематики, или какого-то исторического периода и т. п.). Другой — теоретические построения высокого уровня абстракции с привлечением философских категорий.

Как правильно отмечает И. Лисаковский, в конечном счете теоретические обобщения, полученные при исследовании сложной проблемы на разных уровнях, не должны противостоять одно другому. Однако на практике объективные трудности, связанные с неравномерным развитием самих научных методов, дополняются трудностями субъективного свойства: мы все еще крайне неохотно прощаем друг другу (если прощаем!) различия в эстетических подходах. «Специалисту, знающему вкус конкретного искусствоведческого анализа, привыкшему иметь дело с огромным разнообразием идей, со всем богатством художественной фактуры произведений, с бесчисленными оттенками их многокрасочной палитры (здесь — широкое поле для введения в научный оборот новых фактов, для тонких сопоставлений, выявления новых качеств и тенденций и многого другого) — такому специалисту подчас претят логико-философские модели и схемы, они кажутся бездушными, оторванными от живой плоти искусства и потому — бессодержательными» (с. 29). Отмечая, что несовпадение

точек зрения, обусловленное исследованием проблемы на разных уровнях, не должно превращаться в полное неприятие противостоящей позиции, автор справедливо призывает воспринимать противоречие как норму научного мышления, спокойно и позитивно решать возникающие проблемы.

Книга И. Лисаковского появилась практически в то самое время, когда «Вопросы литературы» открыли статьей Д. Маркова «Системное единство социалистического реализма» (1983, № 1) новый раунд дискуссии по проблемам теории реалистического искусства. В этой работе социалистический реализм рассматривается как определенная система в том смысле, что он представляет собой неразрывную целостность взаимосвязанных компонентов — марксистско-ленинского познания мира, коммунистической партийности, социалистического гуманизма, с одной стороны, а также форм и способов образного воплощения жизни (поэтика) — с другой. И. Баскевич в статье «Творческий метод или «система» социалистического реализма?» («Вопросы литературы», 1983, № 4), не отрицая системности метода, резко выступил против подмены термином «система» понятия «метод». По его мнению, система — некая завершенность, тогда как социалистический реализм — это живое, могучее, растущее и плодоносящее направление, поэтому, по словам И. Баскевича, художественная система социалистического реализма — научная фикция, а творческий метод социалистического реализма — объективная действительность.

Существенно, что автор монографии «Реализм как система» исходит из того, что системный угол зрения не может претендовать на универсальность и абсолютность: ведь многие грани и особенности художественного творчества в принципе не поддаются формализации. Не претендуя на окончательную универсально-исчерпывающую дефиницию творческого метода, И. Лисаковский стремится в рамках единой системы рассмотреть категорию творческого метода на трех уровнях обобщения. Конкретно-эмпирический характерен для искусствоведческого толкования художественного процесса. Более высокий характерен для эстетических работ. Философский уровень наиболее широк и абстрактен.

Автор приходит к выводу, что, с философской точки зрения, художественный метод — гносео-аксиологическое (познавательно-ценностное) единство. С менее абстрактной, эстетической точки зрения, творческий метод — совокупность идейно-эстетических принципов, опирающихся на познавательно-ценностную сторону искусства. Для конкретно-искусствоведческого уровня метод — сумма некоторых общих качеств художественного творчества, характер взаимосвязей которых различен для разных творческих методов. На этой основе в книге предложена последовательная концепция реализма как метода и внимательно прослежена его структура.

В нашей литературе, в частности в фундаментальной работе Б. Л. Сучкова «Исторические судьбы реализма», отражение взаимосвязей личности и общества справедливо рассматривается как атрибутивный признак реалистического метода. По мысли же И. Лисаковского, отношение «человек — общество» не просто ведущее для реализма, «о н о — и з н а ч а л ь н о и о п р е д е л я ю щ е в г е н е з и с е р е а л и с т и ч е с к о г о м е т о д а» (с. 74). И далее: «...в е л и к о е з а в о е в а н и е р е а л и з м а к а к с п о с о б а в и́ д е н и я и в о с п р о и з в е д е н и я м и р а с о с т о и т в т о м, ч т о о н в п е р в ы е — и н а в с е г д а — п е р е в е л п о н я т и е с о ц и а л ь н о с т и в к а т е г о р и ю э с т е т и ч е с к у ю, в н у т р и х у д о ж е с т в е н н у ю...» (с. 78). Причем взаимосвязи личности и социума выступают у художника-реалиста как реальные и существенные.

Вне этих условий произведение становится фактом натуралистического или модернистского творчества. Мировоззренческие, идеологические установки художника с максимальной полнотой выявляются в понимании и оценке наиболее существенного в отношениях личности и общества. В этом именно смысле реализм — «наиболее «научное» звено в исторически сложившейся цепи творческих методов, школ и направлений» (с. 88), он органически впитывает и воплощает передовые идеи эпохи, достижения научно-материалистической и социологической мысли.

Социалистический реализм, пишет И. Лисаковский, порожден качественным скачком в понимании связей «личность — социум», диалектическим, марксистско-ленинским этапом материалистической мысли, вызвавшим к жизни такие свойства социалистического реализма, как коммунистическая партийность, интернационалистский дух, подлинный — пролетарский, социалистический — гуманизм, по-новому понятая народность. «В фундаменте социалистического реализма — идеология революционного класса нашей эпохи — пролетариата, его миропонимание и мироощущение, его познавательно-оценочный общественный опыт, его исторический оптимизм. В фундаменте этого метода — коммунистические идеалы» (с. 92). Автор анализирует особую роль такого понятийного элемента в системе метода социалистического реализма, как категория коммунистической партийности — в ней «предельно конкретизированы, то есть с наибольшей жизненной полнотой и силой воплощены глубинные, фундаментальные стороны искусства — познавательная и оценочная» (с. 69).

Эта концепция реализма детализирована в главах, посвященных таким проблемам, как метод и стиль, метод и направление, реализм и его антиподы, развитие реализма в социалистическом искусстве, реализм в системе творческих методов. Опираясь на известные читателю достижения марксистско-ленинской теории искусства в освещении структуры и функции творческого метода, взаимосвязей художественного творчества с широким спектром явлений духовно-практической деятельности человека, И. Лисаковский во многих разделах книги выступает с самостоятельной трактовкой дискуссионных философско-эстетических и искусствоведческих проблем. В частности, ограничив себя рассмотрением проблемы стиля на философском уровне, автор полагает, что стиль — конструктивно-языковая (знаковая) структура метода, представляющего собой познавательно-ценностную ориентацию художественного творчества. В книге подчеркивается, что нечеткое различение стиля и метода ведет к отождествлению метода с тем или иным стилем; так, все еще живуче стремление усматривать реализм только в жизнеподобности образов[4]. В сфере теории кино эта тенденция достаточно выпукло представлена работами З. Кракауэра и А. Базена.

В книге И. Лисаковского привлекает последовательно проведенное разграничение понятий «реалистический» и «реалистичный». Оно дает возможность отличать произведения реализма, идущего в глубь действительности, от различных вариантов псевдореализма, который удовлетворяется внешним жизнеподобием и одновременно навязывает ложные представления о взаимоотношениях человека и социума.

О модернизме в нашем киноведении написано достаточно много. И. Лисаковский раскрывает родовую сущность модернизма как «десоциализацию личности» (с. 145) и сосредоточивает внимание на мало разработанной проблематике различных имитаций реализма. В рамках развиваемой в книге концепции псевдореализм рассматривается как самостоятельный творческий метод (с. 161). Истоки его И. Лисаковский видит в определенном типе толкования связей личности и социума. Обостренной актуальностью обладают наблюдения автора над разнообразной кинопродукцией Запада, утверждающей во внешне достоверной, жизнеподобной форме буржуазные ценности, иллюзии, мифы. Нельзя не согласиться с тем, что в искусстве, особенно в кинематографе, «выход псевдореализма на передние рубежи борьбы и соперничества с реализмом совершенно четко знаменует новый, более активный этап идеологического поединка» (с. 189). В этом контексте рассматривает автор динамику кинопроцесса, социально-политическую и эстетическую неоднородность западных картин с общественной проблематикой и социально активным героем. В поле зрения исследователя входит целая группа лент, снятых в духе псевдореалистической эстетики («Зеленые береты», «Штайнер — Железный крест», «Крестный отец», «Бонни и Клайд», «Смерть в Риме» и другие). Проверка теоретических моделей живой практикой киноискусства во многом под-

[4] См. пример подобного рода суждений: «...Реализм в самом общем плане — это истина в искусстве, а в исторически конкретном, «физическом смысле» — правдоподобие» (Урнов Д. М. Литературное произведение в оценке англо-американской «новой критики». М., 1982, с. 9).

тверждает плодотворность исследовательских усилий И. Лисаковского. В частности, следует согласиться, что генетически псевдореализм своими корнями уходит в практику классического натурализма. В этой связи можно сослаться, как на достаточно доказательный пример, на картину Алена Рене «Мой американский дядюшка». Подробно о ней писал С. Юткевич [5], поэтому напомню вкратце ее идейную концепцию.

Режиссер, известный утонченным эстетизмом, приверженностью рафинированным экспериментам («В прошлом году в Мариенбаде»), создает картину, демонстративно воспроизводящую натуралистические традиции XIX века и попытки (в духе теоретических деклараций Золя и Гонкуров) объяснять характеры и судьбы героев физиологическими причинами. В картине участвует известный биолог Анри Лабори. Он на лабораторных мышах демонстрирует неизбежность определенных реакций организма на стрессовые ситуации. Это призвано подкрепить ложную идею о тождестве социальных и биологических законов, о фатальной власти инстинкта.

Персонажи фильма, переживая свои личные драмы, одновременно иллюстрируют догмы социал-дарвинизма, внушают зрителю «научно обоснованную» мысль о том, что сознание человека и его мораль не могут быть регуляторами там, где правит инстинкт.

Опровергать эту и подобные ей концепции необходимо со всей решительностью. Современная теория реализма дает кинокритике надежные методологические критерии оценки пестрого потока псевдореалистической продукции, сложно переплетающейся с различными формами модернизма.

И. Лисаковский выпукло характеризует реальную диалектику художественного процесса, взаимодействие в нем различных творческих методов, школ, направлений. Социалистический реализм рассматривается в монографии не изолированно от других форм искусства. Много внимания уделив анализу принципиальной противоположности модернизма и социалистического реализма, И. Лисаковский, с присущей его работе научной корректностью, отмечает случаи результативного использования (на основе реалистического метода!) тех или иных приемов и средств, родившихся в практике модернистского искусства (с. 279). В то же время в книге ведется доказательная полемика с эстетической всеядностью, беспринципностью, уступчивостью модным, но чуждым реализму поветриям.

Достоинство и своеобразие книги «Реализм как система» состоит в том, что художественный реализм рассматривается здесь действительно системно, многоаспектно, на различных уровнях. В заключительном разделе монографии автор формулирует продуктивную идею о соотносимости основополагающих принципов реалистического творческого метода (эстетический уровень) с реализмом в духовно-практической деятельности (социологический уровень) и в мировоззрении (философский уровень). Что касается социалистического реализма, то его философской основой «является диалектический материализм, на уровне социологическом он структурно соотносится с реализмом общественной практики, направленной на социалистическое преобразование мира и человека» (с. 329).

Книга И. Лисаковского, очевидно, вызовет споры. Кому-то будет недоставать в его работе конкретики искусства, кто-то пожалуется на местами излишнюю абстрактность построений, фрагментарность освещения отдельных проблем. Думается, однако, что все-таки нет иного пути развивать теорию кино, как создавать теоретические работы. Книга «Реализм как система» — заметное явление в нашей эстетической и киноведческой литературе, она активизирует исследовательский интерес к ряду методологических проблем искусствоведения.

[5] «Искусство кино», 1983, № 8.

Взявшись за освещение проблем творческого метода в киноискусстве, да еще озаглавив свою книгу «Реализм как система», И. Лисаковский вышел на самое острие полемики с антиреалистической эстетикой и, кроме того, оказался вовлеченным в дискуссию, на протяжении длительного времени ведущуюся и в границах марксистской теории искусства.

На киноведческих конференциях и симпозиумах, в текущих публикациях нет недостатка в призывах переходить к системному, комплексному изучению кинопроцесса. Однако Ю. Барабаш несколько лет назад резонно заметил, что этот способ не может быть внедрен «по щучьему (или по чьему-либо еще) велению»[2]. Известно, что в последнее время было достаточно устных и печатных деклараций, отмеченных хлестаковской легкостью в суждениях, амикошонскими поминаниями К. Леви-Стросса или А. Моля, провинциальным упоением «модной» терминологией структурализма и семиотики. Оставляя в стороне подобные явления, согласимся, что для действительного перехода к системному анализу, отвечающему современности, необходимой предпосылкой должна быть новая степень профессиональной подготовленности нашего искусствознания, включающая по необходимости и психологическую расположенность принять нетрадиционный способ мышления, непривычные категории.

Нельзя упускать при этом из виду исторически объяснимые перепады уровней смежных искусствоведческих наук, неодинаковую степень их готовности решать актуальные методологические проблемы. Сравнительно юное киноведение пока еще не стало сферой квалифицированного применения системного способа исследования. Разумеется, переход к нему возможен лишь на основе тщательной разработки множества частных аспектов истории и теории кино. Нужно совершенствовать локальные, в том числе традиционные методики, углублять методологические основы эстетического анализа. Хотелось бы со всей определенностью подчеркнуть, что формирование аппарата системного исследования в нашем научном обиходе никак не упраздпит и не дискредитирует сложившиеся киноведческие жанры. Более того. Системный анализ несомненно будет способствовать более глубокому изучению идейно-философского и психологического содержания фильмов, уяснению их жанрово-стилистических и национальных особенностей, раскрытию конкретной роли тех или иных компонентов в синтетизме кинообраза и т. д.

Для книги И. Лисаковского характерна забота о точности понятийного аппарата и пока достаточно редкая в киноведении терминологическая культура. Так, автор излагает свое понимание системного подхода, это тем более необходимо, что понятие «система» неоднозначно и не стало термином даже в специальной философской литературе[3]. В работе «Реализм как система» под системой подразумевается не просто некая совокупность взаимосвязанных объектов. Ибо если принять такое толкование, то следовало бы признать, что искусствоведение, начиная с Аристотеля, традиционно занималось системным анализом искусства. В самом деле, по Аристотелю, в трагедии следует выделять ряд элементов: 1) миф, 2) характеры, 3) образ мыслей, 4) сценическую обстановку, 5) словесное выражение, 6) музыкальное сопровождение; если не упустить из виду, что в числе главных типологических признаков трагедии он называет: 7) подражание, 8) важный серьезный предмет, 9) единое и законченное действие, 10) сострадание и страх, 11) очищение от аффектов, если припомнить далее, что в «Поэтике» говорится о различных частях трагедии, о завязке, развязке, оптимальной величине, эстетической целостности и т. д., то может показаться, будто современные комплексный и системный подходы к искусству не содержат ничего нового. Дело, однако, в том, что в рецензируемой книге «под научно понимаемой системой имеется в виду не просто совокупность объектов с какими-либо отношениями между ними (как раз этого достаточно, чтобы такую совокупность воспринимать как некую целостность), а уже теоретически познанные, предварительно выделенные связи, которые просле-

[2] Барабаш Ю. Вопросы эстетики и поэтики, изд. 3-е. М., 1978, с. 380.

[3] См.: Уемов А. Системный подход и общая теория систем. М., 1980.

живаются на известном количестве объектов (...объектов особого рода — уже обобщенных, в значительной мере абстрагированных)» (с. 39).

Иными словами, если обыденное понимание системы предполагает движение мысли от эмпирического факта к обобщению, то в книге И. Лисаковского, и в этом ее своеобразие, предпринята попытка использовать уже разработанные теоретические концепции для построения теории на новом, более высоком уровне абстрагирования. На этом пути обобщений «второго порядка» конкретно-искусствоведческие и эстетические знания обогащаются философским содержанием. Усиление же философско-методологической основы киноведения представляется особенно актуальной задачей в свете ряда последних идеологических документов партии, в том числе материалов июньского (1983 г.) Пленума ЦК КПСС. Теоретические обобщения «второго уровня» совершенно необходимы для прояснения таких существенных проблем искусствоведения, как структура художественного метода, диалектика метода и стиля, взаимоотношения творческих методов и т. д.

И. Лисаковский выступает за четкое разграничение понятий «система» и «структура» (с. 41—46). Опираясь на известную мысль Ф. Энгельса об объективной диалектике природы и субъективной диалектике отражающего его мышления, автор связывает понятие «структура» в основном с объективными закономерностями природы, общества и мышления, а понятие «система» — с моментами преимущественно субъективными, идущими от познавательных построений. Отмечая противостояние понятий «структура» и «система» по их функциональным признакам, И. Лисаковский не забывает подчеркнуть, что онтологически в целом ряде случаев структура и система могут совпадать (с. 43).

Спрашивается, надо ли докучать читателю демонстрацией этих, если можно так выразиться, ювелирных нюансов терминологии? Это зависит от уровня познавательных интересов читателя. Если, помимо живого потока киноискусства и непосредственных зрительских оценок и профессиональных критических суждений, нас интересуют внутренние, глубинные механизмы исследовательской мысли, теории искусства вообще, то придется разбираться в составляющих ее «колесиках» и «винтиках», «диодах» и «триодах» — то есть в понятиях и категориях, делающих возможным системный анализ художественной культуры.

Признаться, я с интересом следил за тем, с какой терапевтической деликатностью, сохраняя, однако, твердую убежденность в правомерности своей научной позиции, И. Лисаковский адресуется к своим неизбежным оппонентам. Автор книги наглядно выявляет гносеологические источники многих научных конфликтов, основанных, по существу, на вполне устранимых недоразумениях. Различия в понимании такой, например, категории, как художественный метод, прямо зависят от разнообразия исследовательских принципов. Один из них — обобщение некоторого эмпирического материала (скажем, фильмов определенной группы авторов, или данной тематики, или какого-то исторического периода и т. п.). Другой — теоретические построения высокого уровня абстракции с привлечением философских категорий.

Как правильно отмечает И. Лисаковский, в конечном счете теоретические обобщения, полученные при исследовании сложной проблемы на разных уровнях, не должны противостоять одно другому. Однако на практике объективные трудности, связанные с неравномерным развитием самих научных методов, дополняются трудностями субъективного свойства: мы все еще крайне неохотно прощаем друг другу (если прощаем!) различия в эстетических подходах. «Специалисту, знающему вкус конкретного искусствоведческого анализа, привыкшему иметь дело с огромным разнообразием идей, со всем богатством художественной фактуры произведений, с бесчисленными оттенками их многокрасочной палитры (здесь — широкое поле для введения в научный оборот новых фактов, для тонких сопоставлений, выявления новых качеств и тенденций и многого другого) — такому специалисту подчас претят логико-философские модели и схемы, они кажутся бездушными, оторванными от живой плоти искусства и потому — бессодержательными» (с. 29). Отмечая, что несовпадение

точек зрения, обусловленное исследованием проблемы на разных уровнях, не должно превращаться в полное неприятие противостоящей позиции, автор справедливо призывает воспринимать противоречие как норму научного мышления, спокойно и позитивно решать возникающие проблемы.

Книга И. Лисаковского появилась практически в то самое время, когда «Вопросы литературы» открыли статьей Д. Маркова «Системное единство социалистического реализма» (1983, № 1) новый раунд дискуссии по проблемам теории реалистического искусства. В этой работе социалистический реализм рассматривается как определенная система в том смысле, что он представляет собой неразрывную целостность взаимосвязанных компонентов — марксистско-ленинского познания мира, коммунистической партийности, социалистического гуманизма, с одной стороны, а также форм и способов образного воплощения жизни (поэтика) — с другой. И. Баскевич в статье «Творческий метод или «система» социалистического реализма?» («Вопросы литературы», 1983, № 4), не отрицая системности метода, резко выступил против подмены термином «система» понятия «метод». По его мнению, система — некая завершенность, тогда как социалистический реализм — это живое, могучее, растущее и плодоносящее направление, поэтому, по словам И. Баскевича, художественная система социалистического реализма — научная фикция, а творческий метод социалистического реализма — объективная действительность.

Существенно, что автор монографии «Реализм как система» исходит из того, что системный угол зрения не может претендовать на универсальность и абсолютность: ведь многие грани и особенности художественного творчества в принципе не поддаются формализации. Не претендуя на окончательную универсально-исчерпывающую дефиницию творческого метода, И. Лисаковский стремится в рамках единой системы рассмотреть категорию творческого метода на трех уровнях обобщения. Конкретно-эмпирический характерен для искусствоведческого толкования художественного процесса. Более высокий характерен для эстетических работ. Философский уровень наиболее широк и абстрактен.

Автор приходит к выводу, что, с философской точки зрения, художественный метод — гносеоаксиологическое (познавательно-ценностное) единство. С менее абстрактной, эстетической точки зрения, творческий метод — совокупность идейно-эстетических принципов, опирающихся на познавательно-ценностную сторону искусства. Для конкретно-искусствоведческого уровня метод — сумма некоторых общих качеств художественного творчества, характер взаимосвязей которых различен для разных творческих методов. На этой основе в книге предложена последовательная концепция реализма как метода и внимательно прослежена его структура.

В нашей литературе, в частности в фундаментальной работе Б. Л. Сучкова «Исторические судьбы реализма», отражение взаимосвязей личности и общества справедливо рассматривается как атрибутивный признак реалистического метода. По мысли же И. Лисаковского, отношение «человек — общество» не просто ведущее для реализма, «о н о — и з н а ч а л ь н о и о п р е д е л я ю щ е в г е н е з и с е р е а л и с т и ч е с к о г о м е т о д а» (с. 74). И далее: «...в е л и к о е з а в о е в а н и е р е а л и з м а к а к с п о с о б а в и́ д е н и я и в о с п р о и з в е д е н и я м и р а с о с т о и т в т о м, ч т о о н в п е р в ы е — и н а в с е г д а — п е р е в е л п о н я т и е с о ц и а л ь н о с т и в к а т е г о р и ю э с т е т и ч е с к у ю, в н у т р и х у д о ж е с т в е н н у ю...» (с. 78). Причем взаимосвязи личности и социума выступают у художника-реалиста как реальные и существенные.

Вне этих условий произведение становится фактом натуралистического или модернистского творчества. Мировоззренческие, идеологические установки художника с максимальной полнотой выявляются в понимании и оценке наиболее существенного в отношениях личности и общества. В этом именно смысле реализм — «наиболее «научное» звено в исторически сложившейся цепи творческих методов, школ и направлений» (с. 88), он органически впитывает и воплощает передовые идеи эпохи, достижения научно-материалистической и социологической мысли.

Социалистический реализм, пишет И. Лисаковский, порожден качественным скачком в понимании связей «личность — социум», диалектическим, марксистско-ленинским этапом материалистической мысли, вызвавшим к жизни такие свойства социалистического реализма, как коммунистическая партийность, интернационалистский дух, подлинный — пролетарский, социалистический — гуманизм, по-новому понятая народность. «В фундаменте социалистического реализма — идеология революционного класса нашей эпохи — пролетариата, его миропонимание и мироощущение, его познавательно-оценочный общественный опыт, его исторический оптимизм. В фундаменте этого метода — коммунистические идеалы» (с. 92). Автор анализирует особую роль такого понятийного элемента в системе метода социалистического реализма, как категория коммунистической партийности — в ней «предельно конкретизированы, то есть с наибольшей жизненной полнотой и силой воплощены глубинные, фундаментальные стороны искусства — познавательная и оценочная» (с. 69).

Эта концепция реализма детализирована в главах, посвященных таким проблемам, как метод и стиль, метод и направление, реализм и его антиподы, развитие реализма в социалистическом искусстве, реализм в системе творческих методов. Опираясь на известные читателю достижения марксистско-ленинской теории искусства в освещении структуры и функции творческого метода, взаимосвязей художественного творчества с широким спектром явлений духовно-практической деятельности человека, И. Лисаковский во многих разделах книги выступает с самостоятельной трактовкой дискуссионных философско-эстетических и искусствоведческих проблем. В частности, ограничив себя рассмотрением проблемы стиля на философском уровне, автор полагает, что стиль — конструктивно-языковая (знаковая) структура метода, представляющего собой познавательно-ценностную ориентацию художественного творчества. В книге подчеркивается, что нечеткое различение стиля и метода ведет к отождествлению метода с тем или иным стилем; так, все еще живуче стремление усматривать реализм только в жизнеподобности образов[4]. В сфере теории кино эта тенденция достаточно выпукло представлена работами З. Кракауэра и А. Базена.

В книге И. Лисаковского привлекает последовательно проведенное разграничение понятий «реалистический» и «реалистичный». Оно дает возможность отличать произведения реализма, идущего в глубь действительности, от различных вариантов псевдореализма, который удовлетворяется внешним жизнеподобием и одновременно навязывает ложные представления о взаимоотношениях человека и социума.

О модернизме в нашем киноведении написано достаточно много. И. Лисаковский раскрывает родовую сущность модернизма как «десоциализацию личности» (с. 145) и сосредоточивает внимание на мало разработанной проблематике различных имитаций реализма. В рамках развиваемой в книге концепции псевдореализм рассматривается как самостоятельный творческий метод (с. 161). Истоки его И. Лисаковский видит в определенном типе толкования связей личности и социума. Обостренной актуальностью обладают наблюдения автора над разнообразной кинопродукцией Запада, утверждающей во внешне достоверной, жизнеподобной форме буржуазные ценности, иллюзии, мифы. Нельзя не согласиться с тем, что в искусстве, особенно в кинематографе, «выход псевдореализма на передние рубежи борьбы и соперничества с реализмом совершенно четко знаменует новый, более активный этап идеологического поединка» (с. 189). В этом контексте рассматривает автор динамику кинопроцесса, социально-политическую и эстетическую неоднородность западных картин с общественной проблематикой и социально активным героем. В поле зрения исследователя входит целая группа лент, снятых в духе псевдореалистической эстетики («Зеленые береты», «Штайнер — Железный крест», «Крестный отец», «Бонни и Клайд», «Смерть в Риме» и другие). Проверка теоретических моделей живой практикой киноискусства во многом под-

[4] См. пример подобного рода суждений: «...Реализм в самом общем плане — это истина в искусстве, а в исторически конкретном, «физическом смысле» — правдоподобие» (Урнов Д. М. Литературное произведение в оценке англо-американской «новой критики». М., 1982, с. 9).

тверждает плодотворность исследовательских усилий И. Лисаковского. В частности, следует согласиться, что генетически псевдореализм своими корнями уходит в практику классического натурализма. В этой связи можно сослаться, как на достаточно доказательный пример, на картину Алена Рене «Мой американский дядюшка». Подробно о ней писал С. Юткевич [5], поэтому напомню вкратце ее идейную концепцию.

Режиссер, известный утонченным эстетизмом, приверженностью рафинированным экспериментам («В прошлом году в Мариенбаде»), создает картину, демонстративно воспроизводящую натуралистические традиции XIX века и попытки (в духе теоретических деклараций Золя и Гонкуров) объяснять характеры и судьбы героев физиологическими причинами. В картине участвует известный биолог Анри Лабори. Он на лабораторных мышах демонстрирует неизбежность определенных реакций организма на стрессовые ситуации. Это призвано подкрепить ложную идею о тождестве социальных и биологических законов, о фатальной власти инстинкта.

Персонажи фильма, переживая свои личные драмы, одновременно иллюстрируют догмы социал-дарвинизма, внушают зрителю «научно обоснованную» мысль о том, что сознание человека и его мораль не могут быть регуляторами там, где правит инстинкт.

Опровергать эту и подобные ей концепции необходимо со всей решительностью. Современная теория реализма дает кинокритике надежные методологические критерии оценки пестрого потока псевдореалистической продукции, сложно переплетающейся с различными формами модернизма.

И. Лисаковский выпукло характеризует реальную диалектику художественного процесса, взаимодействие в нем различных творческих методов, школ, направлений. Социалистический реализм рассматривается в монографии не изолированно от других форм искусства. Много внимания уделив анализу принципиальной противоположности модернизма и социалистического реализма, И. Лисаковский, с присущей его работе научной корректностью, отмечает случаи результативного использования (на основе реалистического метода!) тех или иных приемов и средств, родившихся в практике модернистского искусства (с. 279). В то же время в книге ведется доказательная полемика с эстетической всеядностью, беспринципностью, уступчивостью модным, но чуждым реализму поветриям.

Достоинство и своеобразие книги «Реализм как система» состоит в том, что художественный реализм рассматривается здесь действительно системно, многоаспектно, на различных уровнях. В заключительном разделе монографии автор формулирует продуктивную идею о соотносимости основополагающих принципов реалистического творческого метода (эстетический уровень) с реализмом в духовно-практической деятельности (социологический уровень) и в мировоззрении (философский уровень). Что касается социалистического реализма, то его философской основой «является диалектический материализм, на уровне социологическом он структурно соотносится с реализмом общественной практики, направленной на социалистическое преобразование мира и человека» (с. 329).

Книга И. Лисаковского, очевидно, вызовет споры. Кому-то будет недоставать в его работе конкретики искусства, кто-то пожалуется на местами излишнюю абстрактность построений, фрагментарность освещения отдельных проблем. Думается, однако, что все-таки нет иного пути развивать теорию кино, как создавать теоретические работы. Книга «Реализм как система» — заметное явление в нашей эстетической и киноведческой литературе, она активизирует исследовательский интерес к ряду методологических проблем искусствоведения.

---

[5] «Искусство кино». 1983. № 8.

Андрей Чернышев

От презрения к признанию

Дооктябрьская театральная печать о кино

«Кинематограф — несомненно «варвар». Его появление в ряду театральных зрелищ представляет ренессанс примитива, который не может на эстетов театра не производить удручающего впечатления».

«Чудесный Кинемо!.. Что рядом с ним — воздухоплавание, телеграф и телефон, сама печать?»

Оба эти высказывания, относящиеся к 1912 году, вводят нас в жаркие споры о кино, которые велись в предоктябрьской России. Спорили признанные авторитеты: первое из высказываний принадлежит видному критику, издателю лучшего из театральных еженедельников «Театр и искусство» А. Р. Кугелю, второе — Леониду Андрееву.

Споры о кино — важная часть тогдашних эстетических исканий. В свете опыта кинематографа заново передумывались связи зрелища и зрителя, искусства и народа. В общественном мнении происходил быстрый перелом: в конце 1908 года, когда на экранах появился первый русский игровой фильм «Понизовая вольница», никто, даже сами кинематографисты, не считали кино искусством. Всего через семь с половиной лет, к моменту выхода протазановской «Пиковой дамы», уже никто не сомневался: кино — это искусство. В спорах вокруг кино закладывались основы его эстетики, уточнялись пределы выразительных средств старых, традиционных искусств.

Споры эти были вписаны в контекст эпохи. В годы реакции, последовавшей за подавлением первой русской революции, громко звучали голоса эстетов, презиравших кино как зрелище для «нетребовательных масс». В период нового общественного подъема перед первой мировой войной в критике стало утверждаться уважительное отношение к кино, началось выяснение его особенности как массового зрелища, и слово «массовое» уже произносилось с уважением.

Страстные споры велись и на страницах театральных журналов. Театральная печать никак не хотела смириться с появлением нового зрелища, воспринимала его как конкурента и врага театра. Первые фильмы были очень наивны, и надо ли удивляться тому, что театральный критик, привыкший писать о Чехове, Ибсене, Станиславском, Комиссаржевской, просто приходил в ярость от такого, например, произведения, как «Человек-аквариум». Человек с феноменальным двойным желудком — проглатывает 20 живых жаб, 20 золотых рыбок, 100 бокалов пива, через некоторое время все возвращается обратно — рыбки и жабы живыми! [1]

Театральная критика впервые заметила кино весной 1908 года. В № 9 еженедельника «Театр и искусство», выпускавшемся в Петербурге, в разделе «Хроника» была опубликована первая заметка, где говорилось, что под Петербургом открываются все новые кинематографы «и скоро едва ли какой-либо дачный уголок останется без такого балагана».

В тоне заметки звучало презрение к кино, и последующие выступления «Театра и искусства» подтвердили, что такой тон не был случайностью.

В фельетоне М. Зельдовича «Живая лента» (1908, № 50) доказывалось, что фильмы могут нравиться только диким, невежественным людям. В фельетоне создан сатирический образ города Пропойска, модификации щедринского Глупова, где жители пьют горькую да ходят в кино. Позднее журнал призвал к законодательным мерам, которые ограничили бы распространение кинотеатров. Сообщив, что в Германии собрание писателей и артистов приняло решение о бойкоте кино (противостояние театра и кино имело в те годы международный характер), «Театр и искусство» (1912, № 13) поместил редакционный комментарий

---

[1] «Кине-журнал», 1913, № 1.

под выразительным названием: «Заслуживающий внимания пример». Той же позиции придерживался московский еженедельник «Рампа и жизнь».

Приверженцы кино поначалу находились в глубокой обороне. Они всего-навсего призывают признать кино «разумным развлечением». Киноделец, владелец прокатной конторы Сергей Френкель в 1910 году пишет в «Рампе и жизни»: «Тот, кто никогда не был в театре, но сегодня попал в кинематограф, завтра пойдет в театр, но кто бывает в театре, никогда не изменит ему ради кинематографа» [2]. В 1910 году кино понималось в лучшем случае как своеобразные подготовительные курсы для театра.

Однако с каждым годом росло число кинотеатров, новых фильмов и зрителей. В конце того же 1910 года газеты и журналы сообщили: за год в стране было продано 108 миллионов билетов в кино. Это означало, что кинематограф собирает в несколько раз больше посетителей, чем театры. Поборники кино постепенно переходят в наступление, и вот уже со страниц бульварных журналов раздаются призывы упразднить театр.

Художник Давид Бурлюк писал, что экран выразительнее сцены: «Было несколько жутко. Казалось, что присутствуешь при смерти театра, театра живых людей» [3]. «Синий журнал» аргументировал, почему «театр живых людей» должен быть уничтожен: это «театр декораций, написанных на холсте, театр антрактов, суфлеров, клакеров, цветочных самоподношений, заученных, как у попугая, ролей, театр нищенских постановок и нищенских окладов артистам, театр дорогих мест в ложах и партере, театр, отнимающий у зрителя целый вечер... На смену ему идет, — читаем далее, — кинемотеатр с его актерами, которые всегда в ударе, с его постановками, которые стоят сотни тысяч, с его живыми декорациями под открытым небом, с его моментальными сказочными превращениями...» [4].

Трижды на протяжении последних полутора столетий появлялись новые искусства — сначала фотография, за нею «движущаяся фотография» — кино, затем «движущаяся фотография, передаваемая на расстояние» — телевидение, и каждый раз возникали вокруг пылкие споры. Все три новых искусства созданы техническим прогрессом и адресованы более широкой аудитории, чем их предшественники и собратья. Каждое в своем развитии прошло этап, когда массовость обгоняла художественную ценность. Когда еще не освоены собственные выразительные средства, еще далеко до появления первых шедевров, а кино уже завоевало общественный интерес. Тогда одни критики увлеченно пишут о широких открывающихся перед ним перспективах, пытаются доказать, что прежние искусства устарели, другие решительно бракуют его нынешние слабые, невыразительные произведения. Несмотря на крайности отдельных высказываний, такие споры содействуют движению эстетической мысли.

Два обстоятельства делают важными статьи о кино театральных журналов. Во-первых, киножурналистика только зарождалась, а театральная в России имела блестящую, более чем вековую историю и в предреволюционное десятилетие выдвинула ряд ярких, талантливых деятелей. В определенном смысле им порою удавалось глубже понять особенности кино, чем людям, к кино непосредственно причастным. Во-вторых, лучшие дооктябрьские киноиздания были адресованы специалистам, широкая публика не читала их, общественное мнение о кино в значительной степени формировала театральная пресса.

Перед первой мировой войной, пытаясь понять механизм успеха фильма у зрителя, театральные критики начинают разносторонне сравнивать спектакль и фильм. Об устойчивом интересе к теме говорят однородные заголовки статей в журнале «Театр и искусство»: «Кинематограф и театр» (1914, № 11), «Театр и кинематограф» (1914, № 17), снова «Кинематограф и театр» (1914, № 22 и 24). Конечно же, театральные критики исходят из взгляда, что спектакль выше, но они впервые осознают кино как искусство и выразительные сред-

[2] «Рампа и жизнь», 1910, № 39, с. 634—635.
[3] «Кине-журнал», 1913, № 23, с. 29.
[4] «Синий журнал», 1914, № 23, с. 6.

ства театра начинают переосмыслять в свете опыта кино.

Одна из центральных разрабатывающихся ими в те годы проблем — сопоставление условности в кино и театре. Она привлекала, в частности, особое внимание А. Р. Кугеля.

В 1910 году Кугель пишет, что отдельный кадр фильма «есть просто кусок жизни», и эту его формулу можно было бы объяснить тем, что тогда еще не утвердилось понимание различий игрового и документального кино. Однако и в 1913 году он повторяет, что экран — это «царство действительности как таковой», поясняя свою мысль тем, что действие фильма происходит в реальной обстановке, на улице, в настоящем саду, что в действии могут принимать участие животные и дети.

Перед первой мировой войной Кугель в серии статей проводит мысль, что подлинность, неиллюзорность стали теперь монополией кино, что театру никогда не сравниться с кино в этом отношении: увидев на экране море, бьющееся об утесы, ни один режиссер не будет больше пытаться воспроизвести его на театральных подмостках. Самый факт существования кино доказывает, по Кугелю, что театр должен идти по пути условности, апеллировать к фантазии зрителя. Поэтому Кугель с пренебрежением «отдает» кино неразвитой массе, а театр — эстету-зрителю, которого «на мякине не проведешь».

Критик не заметил, что стремление «неразвитой массы» к кинематографу — это тяга к искусству, что кинематограф мог бы стать учителем, другом, советчиком зрителя, но, искореженный конкуренцией дельцов-буржуа, сделался развлекателем, причем далеко не безобидным.

В начале 1910-х годов «Театр и искусство» вел постоянную борьбу против театра-зрелища, против дорогостоящих постановочных эффектов, толп статистов и т. п. После успеха крупномасштабных фильмов-зрелищ Кугель пришел к выводу, что в этой сфере театру не выдержать конкуренции с кино. Рейнгардт, пишет он в 1914 году, потряс театральный мир, когда привлек для участия в спектакле «Чудо» в Лондоне пятьсот статистов, а кинематографисты для съемок «Спартака» с легкостью взяли две тысячи. «Если театр — «зрелище», то естественно за 30 или 40 копеек посмотреть такое зрелище, которого театр и показать не может... Так не только поставить, но и вымуштровать толпу для театра нельзя, как можно для съемки» [5]. Театру-зрелищу Кугель противопоставлял театр миниатюр. Публика, считал он, устала от многоактных пьес, театр должен пойти по пути литературы, где малые формы торжествуют, и учесть уроки кино, где в одном сеансе сочетаются несколько короткометражных лент.

Логичная на первый взгляд система воззрений Кугеля сразу же встретила возражения у других театральных деятелей. Наиболее решительно подверг ее критике, не называя, впрочем, маститого Кугеля по имени, Игорь Львовский на страницах «Рампы и жизни». Он обратил внимание на односторонность исходного тезиса Кугеля: подлинность, неиллюзорность присущи не кинематографу в целом, они касаются только обстановки действия и его внешнего антуража. «Кинематограф нем, театр владеет превосходным литературным языком», и это очевидное наблюдение приводило Львовского к выводу, что кинематограф более условен, чем театр, в раскрытии человеческого характера, настроений, переживаний. Он приходил к противоположному, чем Кугель, выводу, доказывая, что роль творческой фантазии зрителя более важна в восприятии фильма, чем спектакля: «Кинематограф своей немотой дает пищу фантазии, тогда как театр, конкретизируя образы и настроения, заставляет нас быть лишь пассивными воспринимателями действия» [6].

5 апреля 1913 года в Политехническом музее в Москве состоялся диспут на тему: «Кто победит, синематограф или театр?». Его организовала редакция толстого театрального журнала «Маски».

В диспуте участвовали одни только театральные критики, и они были достаточно опытны, чтобы не говорить о «победе» кино или театра. Вместо этого они сравнивали выразитель-

[5] «Театр и искусство», 1914, № 8, с. 185.
[6] «Рампа и жизнь», 1914, № 49, с. 6.

ные средства двух зрелищ, вновь говорили о театральной и кинематографической условности, словом, повторяли и развивали ведущие мотивы статей в театральных журналах. Остро сформулированная тема, участие известных критиков привлекли к диспуту широкое внимание. Во время диспута зал был переполнен, отчеты появились в десятках газет, но самый подробный, разумеется, был опубликован в журнале «Маски».

Главным докладчиком выступал М. Бонч-Томашевский. Хлесткий полемист, любитель парадоксов, он развивал свою концепцию: «вечные» искусства — поэзия, живопись, скульптура — обладают решающим преимуществом над «временными» — декламацией, музыкально-исполнительским искусством. Из всех «временных» наименее самостоятелен театр, поскольку условием его существования является присутствие зрителей. Казалось бы, Бонч-Томашевский должен был бы выступить приверженцем «вечного» кино, однако еще в «Рампе и жизни» он развивал сравнение: театр — мотылек-однодневка, а кино — убитый эфиром мотылек, к тельцу которого прилажен металлический механизм, он движется, как живой, но это обманная, не настоящая жизнь. Суть этой эффектно заявленной позиции отражала тогдашний распространенный взгляд: кинематограф — всего лишь подобие типографского станка, он множит театральный спектакль, а сам к искусству не имеет отношения. Вторя Кугелю, Бонч-Томашевский заявил в Политехническом музее: «Всякое искусство преображает подлинную жизнь, синематограф же только ее отображает, не творит новую»[7]. Но в отличие от Кугеля Бонч-Томашевский тут же браковал и весь театр: он называл Малый театр молодящимся стариком, театр Мейерхольда — пустым вертопрахом, проматывающим заграничное наследство, Художественный театр сравнивал с затворником-ученым, который с усердием изучает десятую лапку насекомого, когда кругом звенят мечи начинающейся битвы. Он заканчивал заимствованным у Элеоноры Дузе парадоксом: «Чтобы спасти театр, его необходимо разрушить, актеры и актрисы должны все погибнуть от чумы, они отравляют воздух и делают искусство невозможным». Но покуда эпидемия не началась, пусть-де публика отправляется в кинематограф.

В том же духе выступил на диспуте Сергей Глаголь (С. С. Голоушев), автор статьи «Похороны театра», напечатанной в № 2 журнала «Маски». Он утверждал, что актерское творчество не может происходить без присутствия зрителя и, следовательно, невозможно в кинематографе. Отказывали кино в художественных достоинствах и другие участники диспута, театральные деятели Комиссаржевский и Абрамович. «Сине-фоно» не был далек от истины, когда подытоживал позиции выступавших в стихотворной пародии:

И во имя Мельпомены
Смелой дружною гурьбой
Вот идут адепты сцены,
Вызвав кинемо на бой...[8]

Но, несмотря на односторонность выступлений, итог диспута нельзя было воспринять иначе, как утверждение, что кино и театр становятся равноценными зрелищами. Не случайно в конце вечера присутствовавшим было предложено посмотреть параллельно ряд фильмов и театральных сцен. Самый факт организации диспута означал наступление перелома в общественном мнении.

Показательна судьба главного докладчика на этом диспуте Бонч-Томашевского. Через два года, в 1915 году, он становится... кинорежиссером. После Февральской революции бывший полемист становится автором монтажа официозного фильма «Великие дни российской революции». Летом 1917 года он руководит реакционным творческим объединением «Союз работников художественной кинематографии». Между Февралем и Октябрем он поборник классового мира в кинопромышленности, фигура более чем двусмысленная. Было нечто самгинское в его эволюции: сначала дешевое либеральничанье, а потом, на переломе исторических событий, превращение в верного слугу кинофабрикантов.

---

[7] «Маски», 1913, № 6, с. 109.

[8] «Сине-фоно», 1912—1913, № 15, с. 13.

Сравнивая театр и кино, театральные журналисты уже в те далекие годы начинают задумываться о возможности создания синтетического зрелища. Первые опыты в этом направлении, отмеченные театральной периодикой, были предприняты чтецами-декламаторами, которые как бы озвучивали немой фильм. Следующим шагом на этом пути стали попытки использовать фильм в качестве элемента оформления спектакля или отдельные эпизоды театрального действия решать на экране. Обсуждая подобные эксперименты, журналисты намечали возможные пути совмещения театра и кино. Б. Бентовин (псевдоним Импрессионист) в журнале «Театр и искусство» (1911, № 40) предсказывал, что будущее за таким зрелищем, где в общую обстановку действия зрителя будет вводить экран, а основное действие станут разыгрывать живые актеры.

Представляют интерес многочисленные сведения о том, что крупные артисты накануне первой мировой войны стали включать в программу своих выступлений фрагменты из фильмов. Так, П. Орленев, выступая с чтением «Преступления и наказания», пользовался фрагментами из одноименного фильма, где он играл Раскольникова. Театральные критики сразу же заметили, что этот прием перспективен, дает возможность артисту показать многообразие своей творческой палитры.

Разнообразные попытки совместить театральное и кинематографическое зрелище обусловили появление в журнале «Театр и искусство» едва ли не самой интересной в дооктябрьской театральной журналистике статьи о кино А. И. Косоротова «Монументальность».

Косоротов — второстепенный драматург, автор пользовавшейся успехом в годы первой русской революции пьесы «Весенний поток» (1904), написал ряд обративших на себя внимание очерков, посвященных драматургии Л. Андреева и шире — символистской драме. Значение его статьи «Монументальность» прежде всего в том, что, сравнивая театр и кино, Косоротов впервые в русской критике заговорил о монтаже и крупном плане как о специфических выразительных средствах кино.

Главное место в ней занимает следующее наблюдение: «При каждом новом посещении кинематографа я с все более возрастающей завистью созерцаю одно его художественное преимущество перед живой театральной сценой. Заключается оно в том, что в любой момент действия есть возможность покрыть мраком все второстепенные части сцены, а главное действующее лицо увеличить во сколько угодно раз. По желанию, даже в этой единственной остающейся фигуре затемняются руки, ноги, торс: всю сцену вдруг заполняет одна голова, в мимике которой до потрясения ясно видны малейшие движения жилок, мельчайших блестков в глазах, на губах»[9]. Рассуждая о крупном плане, Косоротов вспоминал о театральном бинокле: с помощью его зритель приближает к себе отдельные моменты спектакля, но он не знает пьесы и не выделяет сознательно главных ее мест. Иное дело — кинематограф. Там «управляющий зрелищем имеет силу сознательно выхватить из пьесы любой главнейший момент и возвести его в перл изображения»[10].

В 1912—1914 годах на страницах театральной печати появляются статьи двух признанных авторитетов Леонида Андреева и широко известного в то время театрального обозревателя С. Волконского, содержавшие апологию кино. Два «Письма о театре» Л. Андреева — по сути дела «Письма о кино», и, следуя за своим другом Андреем Белым, еще в 1907 году предсказавшим в журнале символистов «Весы» великую будущность кино, писавшим с большой буквы «Синематограф», Л. Андреев слово «Кинемо» тоже пишет с заглавной буквы. Писатель, чьи произведения уже к тому времени неоднократно экранизировались, Андреев проявлял к кино горячий интерес. Во время первой мировой войны он написал сценарий по своей пьесе «Тот, кто получает пощечины», а в канун войны разработал оригинальную теорию «разделения властей» — чем ведать в будущем театру, чем — кино. Театру, по его мнению, следует отдать внутреннее действие, исследование глубин человеческой души, кино — внешнее действие: «В этом отношении

[9] «Театр и искусство», 1911, № 38, с. 702.
[10] Там же.

преимущества Кинемо, владеющего всем пространством мира, способного к мгновенным перевоплощениям, властелина, могущего в любой момент привлечь к своему действию тысячи людей, автомобиль, аэропланы, горы и моря — бесспорны и очевидны»[11].

Как и другие прогнозы, прогноз Андреева оказался вскоре поколеблен. Такие фильмы русского дореволюционного кино, как «Дворянское гнездо», «Царь Иван Васильевич Грозный», «Пиковая дама», убедительно доказывали, что кино может раскрыть и внутренний мир человека, но Андреев лишь обобщил опыт первых лет кинематографа.

С. Волконский также был убежден, что у кино есть преимущества перед театром, что хороший фильм лучше плохого спектакля. Он впервые говорит о бессмысленности полемики «кто победит?»: «У театра нет врагов, у него только один враг — он сам, когда он плох. Театр испугался — воздерживаюсь от заключения»[12].

Статьи Андреева и Волконского — своеобразные объяснения в любви к новому зрелищу — ценны еще и тем, что намечали новые рубежи в трактовке темы кино: усиление внимания к отдельному фильму, к отдельной актерской работе.

Историками русской литературной мысли отмечено, что в допушкинскую эпоху место тщательного разбора отдельного произведения занимали декларации. Еще не настало время писать об отдельных произведениях, в большинстве своем они не имели яркого индивидуального лица. Затем последовал период расцвета литературной критики в собственном смысле этого слова, период, ознаменованный деятельностью Белинского, Чернышевского, Добролюбова, Герцена. В общих чертах за очень короткий период повторила такой же путь русская кинокритика. Сначала пишет о кино как таковом, ищет его место в ряду других искусств. Непосредственно перед первой мировой войной она открывает новое поле деятельности для себя — рассмотрение отдельного фильма, его достоинств и недостатков, интерес к творчеству киноактера.

Кинорецензия предоктябрьских лет содержала общую оценку произведения, перечень его «красот» и «погрешностей», но почти не затрагивала вопрос о том, как соотносится произведение с реальной действительностью, верно ли отражены в нем общественные противоречия. Уровень эстетической мысли отражал уровень развития искусства.

Подвергавшееся жестокой цензуре властей и самоцензуре капиталистических фирм кино больше, чем любое другое искусство, обходило главные темы эпохи — кризис буржуазной идеологии, рост освободительного движения, общественное возмущение империалистической войной. Лучшими фильмами становились экранизации литературной классики. Первые русские кинокритики главное внимание уделяли им. Сравнивая первоисточник и его воплощение на экране, они могли содействовать лучшему осознанию специфики кино, его выразительных средств.

Период, когда печать открыла ценность отдельного фильма как произведения искусства, был осложнен капиталистической конкуренцией.

Вплоть до Великого Октября под видом кинорецензии часто скрывалась реклама. Публиковались панегирики ничтожнейшим фильмам, несомненно, инспирированные фирмами-изготовительницами. Один пример.

Я гений Игорь Северянин,
Своим успехом упоен.
Я повсеградно обэкранен
И повсесердно утвержден.

«Повсеградно обэкранен» — речь шла о «кинопоэзе» «Ты ко мне не вернешься», дебюте мелкой фирмы «Белла роза». Вначале Игорь Северянин собственной персоной появлялся на экране перед почтеннейшей публикой, а затем следовала история о том, как в екатерининские времена актриса бросила мужа ради иноземного принца, чтобы наконец жить в роскоши, а бедный муж застрелился. Через полтораста лет ее праправнук, прочитав мемуары актрисы, влюбился... в ее портрет, затем встретил особу, как две капли воды на нее похо-

---

[11] «Маски». 1912, № 3, с. 12—13.

[12] Волконский С. Отклики театра. Пг., 1914, с. 180. Статья была перепечатана в «Театральной газете». 1914. № 45.

жую, и вся история в мельчайших деталях повторилась.

Серьезные журналы, посвященные кино, «Проэктор», «Пегас» дали очень невысокую оценку этому произведению. Но в бульварных газетах «Столичная молва» и «Вечерние известия» 10 мая 1916 года появились написанные в одинаковых выражениях рецензии, состоящие из одних похвал — и сюжету, и постановке, и «прекрасной» игре исполнителей. Точно такую же рецензию напечатала на следующий день газетка «Театр», публиковавшая, кроме театральных программ и либретто, стихи и анекдоты для развлечения в антрактах. Затем все три рецензии были собраны и перепечатаны в виде рекламного объявления в еженедельнике «Рампа и жизнь» (1916, № 21).

Рецензия-реклама была помехой на пути развития искусства кино, она дезориентировала зрителей, а кинематографистов толкала на мысль, что любой фильм можно «повсесердно утвердить» вне зависимости от его художественных достоинств. Число рецензий-реклам все росло, и хотя их печатали только бульварные издания, кинодельцов это не смущало — они адресовались очень широкой, зачастую доверчивой, малоподготовленной публике.

Дельцы, как огня, боялись любого упрека в адрес своего фильма. Они видели в фильме фабрикат, товар, а не произведение искусства. Если кто-нибудь в отраслевом кинематографическом журнале рисковал заметить, например, что выбор актера на главную роль неудачен, делец так же приходил в ярость, как если бы его публично упрекнули в низком качестве, скажем, выпускаемых им ботинок. Он тут же лишал журнал рекламных объявлений, бил издателя по карману.

А. А. Ханжонков выпускал для рекламы своих фильмов журнал «Вестник кинематографии». Там бранили подряд все фильмы его конкурентов, подобострастно восхищаясь даже самыми заурядными фильмами фирмы Ханжонкова.

«Независимый» от фирм «Сине-фоно» позволял себе робко урезонивать дельцов: «Двугривенный — это конечная цель любого дела. Но злоупотреблять им, по нашему мнению, не следует»[13]. Однако когда журнал переходил к разбору конкретных лент, то его принципиальность как ветром сдувало: все фильмы получали на его страницах восторженную оценку.

Перед первой мировой войной происходит переход к полнометражным фильмам, расширяется палитра выразительных средств, растет русское фильмопроизводство. Великий Немой — начинают называть кино. Но как преодолеть разрыв между его громадными возможностями, огромной аудиторией и низким идейным и художественным уровнем средней продукции, как добиться, чтобы Немой стал действительно Великим?

Требовался разносторонний, принципиальный и доброжелательный разбор картин. При всей кажущейся очевидности в необходимости этого журналу «Проэктор», выходившему с 1 октября 1915 года и взявшемуся за это дело первым из кинематографических журналов, пришлось пробиваться через утвердившиеся предубеждения. Авторов «Проэктора» не пускали на информационные просмотры недовольные рецензиями дельцы. Говорили, что объективность этого журнала фирмы И. Н. Ермольева лишь кажущаяся, и конкурирующий «Кине-журнал» посвятил ему такую эпиграмму:

Его назначение
Сиять лучом,
Стоять с бичом,
Хлестать и бить
И ложь, и пошлость, и рутину
И громко, громко всем трубить:
— Купите-ка м о ю картину[14].

Приходится признать, что был элемент истины в этих язвительных строках. Даже такой культурный и умный деятель кино, каким был Ермольев, не мог порою удержаться от саморекламы.

Театральным журналам было легче. Они зависели от кинообъявлений лишь в малой степени. У их авторов и сотрудников был громадный опыт работы над рецензиями на спектакли.

Первые рецензии на новые фильмы появляются в театральной журналистике на два го-

---

[13] «Сине-фоно», 1909—1910, № 2, с. 4.
[14] «Кине-журнал», 1915, № 23—24, с. 81.

да раньше, чем в кинематографической, и появляются они не в «Театре и искусстве» или в «Рампе и жизни», изданиях, увязших в «борьбе» против кино, а в новом еженедельнике Э. М. Бескина «Театральная газета». На гребне общественного интереса к кино после диспута в Политехническом музее Бескин начал публиковать рецензии на лучшие фильмы, как правило, на экранизации литературной классики. Он избегал и критических разносов, и безудержных похвал. Серьезность тона, аргументированность отличали выступления «Театральной газеты».

Уже в первом номере газеты, датированном 29 сентября 1913 года, была опубликована примечательная рецензия. В ней рассматривалась экранизация «Обрыва» Гончарова, осуществленная фирмой Ханжонкова (подписана «-ъ»). Автор едва ли не первым в русской критике отмечает своеобразие экранной формы прочтения романа. Выделяя эпизоды, снятые на натуре, автор рецензии бранит павильонные сцены за театральность; подобный же упрек он бросает исполнителю роли Райского, тогда еще только начинавшему свой путь в кино И. Мозжухину: его театральный грим не подходит для кино, «экран передает не живое, а татуированное краской лицо». Исполнительницу роли Веры В. Юреневу рецензент считает актрисой, более подходящей для работы в кино, чем в театре: «На экране исчезает главный недостаток г-жи Юреневой — ее бросок в фразе, которую она любит рвать отдельными кусками. Зато полнее выступает то внешне обаятельное, которого так много у этой талантливой артистки. У нее богатое чувство пластического ритма, что в кинематографе весьма и весьма важно».

Так, анализируя в отдельности каждый из компонентов фильма, рецензент выявлял отличия фильма от спектакля. При всей простоте подобных наблюдений, они, несомненно, воспитывали требовательность кинозрителя и могли оказать практическую помощь творческим работникам кино.

«Театральная газета» по достоинству оценила выступление в кино Ф. И. Шаляпина. «Даже лишенный голоса, он пленяет зрителя мощностью и выразительностью своего внешнего облика», — читаем в рецензии на фильм «Царь Иван Васильевич Грозный» (1915, № 43).

Оценивая фильм «Портрет Дориана Грея», газета подчеркивала то новое, что внес в кинематограф театральный режиссер В. Э. Мейерхольд: «В картине прежде всего поражает отсутствие пустых, ненужных жестов, отсутствие суетливости движений. Видимо, актерам был дан диалог, и в драматических местах они не говорили о том, какая лошадь завтра первой придет на бегах. При такой диалогической квинтэссенции актер и мимирует, и действует не впустую, а извлекает органическое, настоящее, содержательное движение лица и всего тела»[15].

Отметим еще два упрека в адрес фильма Я. А. Протазанова «Пиковая дама», в целом оцененного чрезвычайно высоко: во-первых, не ясно, где источник света в кабинете Германа, герои отбрасывают тени то влево, то вправо от себя: во-вторых, Германн, который по Пушкину, «трепетал, как тигр», в изображении Мозжухина слишком спокоен в сцене, когда он проникает в спальню графини. В борьбе со штампом «переигрывания» артист местами «недоигрывал» — но и это недостаток, заключал рецензент.

Такое внимание к частностям, к деталям содействовало повышению художественной культуры фильма. Однако газета редко обращалась к разбору приключенческих фильмов и мелодрам — основы тогдашнего репертуара, считая их не заслуживающими разговора, а между тем и в этих фильмах тоже шло накопление образных средств кино.

Вслед за «Театральной газетой» рецензии на фильмы начинают публиковать «Рампа и жизнь» и «Театр и искусство», все же не достигая в них такого серьезного профессионального разбора картин, как еженедельник Бескина.

«Театральная газета» с середины 1915 года начинает выходить с подзаголовком «Сцена и экран». Открывается постоянная рубрика «Страницы экрана». Эти изменения редакция

---

[15] «Театральная газета», 1915, № 45, с. 15.

мотивирует следующим образом: «В настоящее время кулисы экрана так сплелись с кулисами театра, что порой даже затруднительно провести между ними грань. Редкий актер не совмещает теперь работы для театра и кинематографа, редкий режиссер не пробует своих сил и на полотняных страницах экрана» [16]. Создается новый тип журнала — театрально-кинематографический. По примеру «Театральной газеты» позднее в том же 1915 году стали выходить журналы «Театр и экран» в Казани, «Театр и кино» в Одессе. «Театр и искусство» и «Рампа и жизнь» открыли на своих страницах постоянную рубрику «Кинотеатр».

О том, что актерское творчество в кино иное, нежели в театре, театральные журналы заговорили перед первой мировой войной. До этого они и не допускали мысли, что возможно вдохновение во время съемки, когда на месте зрительного зала бездушный объектив камеры. Пройдя мимо участия знаменитого александринца В. Н. Давыдова в одном из первых русских фильмов «Свадьба Кречинского» (впрочем, он представлял собой заснятый на пленку отрывок из спектакля), театральные журналы, начиная с 1908 года, настойчиво повторяют: в кино выступают только «скверные актеры, скверно загримированные» [17].

Выступление в 1913 году в четырех фильмах другого выдающегося артиста Александринского театра, комика К. А. Варламова, которого современники воспринимали «истинным сыном России, ярким символом ее» [18], подсказало новый поворот этой темы. Фильмы, в которых выступал Варламов, были бесспорно плохи, и журнал «Театр и искусство» поместил об этом заметку, заканчивавшуюся такими словами: «Может быть, общественное мнение остановит любимых и уважаемых артистов от уличного балагана, к которому неизменно ведет кинематограф» [19]. В такой постановке вопроса, несмотря на грубость тона, звучала высокая требовательность к артисту: он не вправе разменивать свой талант на пустяки.

Однако была и другая сторона проблемы. Для Варламова решение сниматься было не случайной прихотью, а внутренней необходимостью. Он так его аргументировал на страницах издававшегося фирмой Ханжонкова «Вестника кинематографии»: «Таланта не унизишь, где бы ты ни выступал. А надо предоставить хорошее художественное удовольствие и лицам, не имеющим возможности посещать театры. Да, признаться, и приятно подумать, как лет через сорок-пятьдесят кто-нибудь будет смотреть картину с моим участием и скажет: «Вот Варламов. Вот он какой был» [20].

Эти слова были сказаны пожилым артистом, видевшим в киноленте средство продлить свою жизнь, разговаривать с потомками. Не вина, а беда Варламова, что он снимался только в плохих фильмах. Но участие таких больших мастеров, как он, несомненно облагораживало кинематограф. Когда в августе 1915 года Варламов умер, «Сине-фоно» в некрологе так писал о творческой смелости «дяди Кости»: «В то время считалось еще преступлением со стороны актера играть для кинематографа. Варламов не побоялся одним из первых поколебать вздорный предрассудок, нарушил «запрет» и стал выступать в картинах. «Великий Немой» никогда не забудет этого в своем роде «подвига» великого артиста. Выступление Варламова было крупной брешью, пробившей стену отчуждения русских театральных и литературных деятелей от кинематографа» [21]. В ту пору еще не существовало фильмохранилищ, и, дабы «актерское бессмертие» пришло к Варламову, «Сине-фоно» потребовал, чтобы ленты с его участием были переданы на постоянное хранение в музей А. А. Бахрушина.

Постепенно театральные журналисты осознавали неадекватность актерской работы в театре и кино, видя, что лучшие артисты театра на экране порою уступают менее именитым своим собратьям. Интерес к этой теме первоначально связан с гастролями Макса Линдера (его выступления в фарсе «Любовь и танго» производили меньшее впечатление, чем его фильмы) и с ростом славы первых русских

---

[16] «Театральная газета», 1915, № 27, с. 11.
[17] «Театр и искусство», 1910, № 41, с. 761.
[18] «Театр и кино», 1916, № 25, с. 7.
[19] Там же, № 32, с. 624.
[20] «Вестник кинематографии», 1914, № 11, с. 18.
[21] «Сине-фоно», 1914—1915, № 19—20, с. 53.

кинозвезд, вовсе не блиставших ранее на сцене.

Робко, с оговорками начинает пресса рассуждать об особенностях актерского ансамбля в кино и о своеобразии отношений артиста кино с режиссером. Кинорежиссер воспринимается поначалу только как директор-распорядитель постановки: «Он не только выкрикивает за актера те немногие реплики, что положены, но он двигает его все время как марионетку: страдайте, лежите, вставайте, идите к зеркалу...» [22] Но позднее журналы уже рассуждают о своеобразии режиссерского почерка картин Мейерхольда и Таирова, Бауэра и Протазанова.

Общая печать значительно раньше театральной начала разрабатывать тему «кино и капитализм». Эта тема, впервые заявленная в 1908 году К. И. Чуковским в статье «Нат Пинкертон и современная литература», получила в 1912 году углубленную разработку в журнале «Современный мир» в статье Г. В. Цыперовича, впоследствии большевика, видного деятеля молодого Советского государства. Театральная печать начинает затрагивать эту тему только в годы первой мировой войны и первоначально приходит к ней, освещая правовые аспекты работы актера в кино. «Бесправный Немой» — так названа статья Д. Кисельгофа в двух номерах «Рампы и жизни» (1915, № 28 и 30). Автор сообщает, что трудовое законодательство постоянно нарушается кинодельцами, что артист, работая порою по 16 часов подряд, имеет меньше прав, чем фабричный рабочий. «Театр и искусство» (1915, № 18) публикует типичный контракт, по которому актер обязан «подвергаться обливанию водой, осыпанию песком, опилками и пр. без всяких с его стороны претензий». Журналы встают на защиту интересов киноактера, но вскоре жизнь им подсказывает новые, более существенные стороны той же темы.

До 1915 года единой кинематографической цензуры в России не существовало, и местные власти бесконтрольно могли распоряжаться судьбами фильмов. К чему это приводило, рассказывал в начале 1914 года ростовский кинематографический журнал «Живой экран»: «Николаевскому полицмейстеру была представлена для подписи афиша кинематографа. В афише сообщалось, что на экране будет демонстрироваться инсценированный чеховский рассказ «Хирургия». Как известно, в этом рассказе выведен в виде пациента дьячок. Полицмейстер написал на афише: «В интересах православия — запрещаю» [23]. «Театр и искусство» (1915, № 27) сообщил, что в Одессе были запрещены к показу 104 (!) фильма.

Не улучшилось дело и с введением единой кинематографической цензуры, ее устав со всей неопровержимостью свидетельствовал, что власти начинают бояться, как бы кино не превратилось в оппозиционную силу. Он включал, в частности, безусловное запрещение воспроизводить на экране политические процессии и собрания, «кроме событий, перешедших уже, по отдаленности эпохи, в исторические предания», забастовки и все, «что к ним относится», политические покушения и убийства. Опубликовав устав, «Театр и искусство» поместил следующий комментарий: «Наша цензура и наш цензурный устав построены на недоверии к слову и на страхе перед мыслью. Однако и слово, и мысль — благородные проявления духа, которые вообще не могут быть вредны...» [24]

Непросто и нелегко осваивала эстетическая мысль становление искусства кино.

Превращение кино в подлинно народное искусство, его всесторонний расцвет в нашей стране связаны с революцией. Однако в предоктябрьские годы усилиями сотен энтузиастов нового зрелища закладывались предпосылки будущего расцвета. Старые театральные журналы раскрывают перед нами одну из сторон этого сложного и противоречивого, но интереснейшего процесса.

---

[22] «Театр и искусство», 1914, № 48, с. 921.

[23] «Живой экран», 1913—1914, № 13, с. 26.

[24] «Театр и искусство», 1916, № 37, с. 739.

Андрей Чернышев

От презрения к признанию

Дооктябрьская театральная печать о кино

«Кинематограф — несомненно «варвар». Его появление в ряду театральных зрелищ представляет ренессанс примитива, который не может на эстетов театра не производить удручающего впечатления».

«Чудесный Кинемо!.. Что рядом с ним — воздухоплавание, телеграф и телефон, сама печать?»

Оба эти высказывания, относящиеся к 1912 году, вводят нас в жаркие споры о кино, которые велись в предоктябрьской России. Спорили признанные авторитеты: первое из высказываний принадлежит видному критику, издателю лучшего из театральных еженедельников «Театр и искусство» А. Р. Кугелю, второе — Леониду Андрееву.

Споры о кино — важная часть тогдашних эстетических исканий. В свете опыта кинематографа заново передумывались связи зрелища и зрителя, искусства и народа. В общественном мнении происходил быстрый перелом: в конце 1908 года, когда на экранах появился первый русский игровой фильм «Понизовая вольница», никто, даже сами кинематографисты, не считали кино искусством. Всего через семь с половиной лет, к моменту выхода протазановской «Пиковой дамы», уже никто не сомневался: кино — это искусство. В спорах вокруг кино закладывались основы его эстетики, уточнялись пределы выразительных средств старых, традиционных искусств.

Споры эти были вписаны в контекст эпохи. В годы реакции, последовавшей за подавлением первой русской революции, громко звучали голоса эстетов, презиравших кино как зрелище для «нетребовательных масс». В период нового общественного подъема перед первой мировой войной в критике стало утверждаться уважительное отношение к кино, началось выяснение его особенности как массового зрелища, и слово «массовое» уже произносилось с уважением.

Страстные споры велись и на страницах театральных журналов. Театральная печать никак не хотела смириться с появлением нового зрелища, воспринимала его как конкурента и врага театра. Первые фильмы были очень наивны, и надо ли удивляться тому, что театральный критик, привыкший писать о Чехове, Ибсене, Станиславском, Комиссаржевской, просто приходил в ярость от такого, например, произведения, как «Человек-аквариум». Человек с феноменальным двойным желудком — проглатывает 20 живых жаб, 20 золотых рыбок, 100 бокалов пива, через некоторое время все возвращается обратно — рыбки и жабы живыми! [1]

Театральная критика впервые заметила кино весной 1908 года. В № 9 еженедельника «Театр и искусство», выпускавшемся в Петербурге, в разделе «Хроника» была опубликована первая заметка, где говорилось, что под Петербургом открываются все новые кинематографы «и скоро едва ли какой-либо дачный уголок останется без такого балагана».

В тоне заметки звучало презрение к кино, и последующие выступления «Театра и искусства» подтвердили, что такой тон не был случайностью.

В фельетоне М. Зельдовича «Живая лента» (1908, № 50) доказывалось, что фильмы могут нравиться только диким, невежественным людям. В фельетоне создан сатирический образ города Пропойска, модификации щедринского Глупова, где жители пьют горькую да ходят в кино. Позднее журнал призвал к законодательным мерам, которые ограничили бы распространение кинотеатров. Сообщив, что в Германии собрание писателей и артистов приняло решение о бойкоте кино (противостояние театра и кино имело в те годы международный характер), «Театр и искусство» (1912, № 13) поместил редакционный комментарий

---

[1] «Кине-журнал», 1913, № 1.

под выразительным названием: «Заслуживающий внимания пример». Той же позиции придерживался московский еженедельник «Рампа и жизнь».

Приверженцы кино поначалу находились в глубокой обороне. Они всего-навсего призывают признать кино «разумным развлечением». Киноделец, владелец прокатной конторы Сергей Френкель в 1910 году пишет в «Рампе и жизни»: «Тот, кто никогда не был в театре, но сегодня попал в кинематограф, завтра пойдет в театр, но кто бывает в театре, никогда не изменит ему ради кинематографа» [2]. В 1910 году кино понималось в лучшем случае как своеобразные подготовительные курсы для театра.

Однако с каждым годом роело число кинотеатров, новых фильмов и зрителей. В конце того же 1910 года газеты и журналы сообщили: за год в стране было продано 108 миллионов билетов в кино. Это означало, что кинематограф собирает в несколько раз больше посетителей, чем театры. Поборники кино постепенно переходят в наступление, и вот уже со страниц бульварных журналов раздаются призывы упразднить театр.

Художник Давид Бурлюк писал, что экран выразительнее сцены: «Было несколько жутко. Казалось, что присутствуешь при смерти театра, театра живых людей» [3]. «Синий журнал» аргументировал, почему «театр живых людей» должен быть уничтожен: это «театр декораций, написанных на холсте, театр антрактов, суфлеров, клакеров, цветочных самоподношений, заученных, как у попугая, ролей, театр нищенских постановок и нищенских окладов артистам, театр дорогих мест в ложах и партере, театр, отнимающий у зрителя целый вечер... На смену ему идет, — читаем далее, — кинемотеатр с его актерами, которые всегда в ударе, с его постановками, которые стоят сотни тысяч, с его живыми декорациями под открытым небом, с его моментальными сказочными превращениями...» [4].

Трижды на протяжении последних полутора столетий появлялись новые искусства — сначала фотография, за нею «движущаяся фотография» — кино, затем «движущаяся фотография, передаваемая на расстояние» — телевидение, и каждый раз возникали вокруг пылкие споры. Все три новых искусства созданы техническим прогрессом и адресованы более широкой аудитории, чем их предшественники и собратья. Каждое в своем развитии прошло этап, когда массовость обгоняла художественную ценность. Когда еще не освоены собственные выразительные средства, еще далеко до появления первых шедевров, а кино уже завоевало общественный интерес. Тогда одни критики увлеченно пишут о широких открывающихся перед ним перспективах, пытаются доказать, что прежние искусства устарели, другие решительно бракуют его нынешние слабые, невыразительные произведения. Несмотря на крайности отдельных высказываний, такие споры содействуют движению эстетической мысли.

Два обстоятельства делают важными статьи о кино театральных журналов. Во-первых, киножурналистика только зарождалась, а театральная в России имела блестящую, более чем вековую историю и в предреволюционное десятилетие выдвинула ряд ярких, талантливых деятелей. В определенном смысле им порою удавалось глубже понять особенности кино, чем людям, к кино непосредственно причастным. Во-вторых, лучшие дооктябрьские киноиздания были адресованы специалистам, широкая публика не читала их, общественное мнение о кино в значительной степени формировала театральная пресса.

Перед первой мировой войной, пытаясь понять механизм успеха фильма у зрителя, театральные критики начинают разносторонне сравнивать спектакль и фильм. Об устойчивом интересе к теме говорят однородные заголовки статей в журнале «Театр и искусство»: «Кинематограф и театр» (1914, № 11), «Театр и кинематограф» (1914, № 17), снова «Кинематограф и театр» (1914, № 22 и 24). Конечно же, театральные критики исходят из взгляда, что спектакль выше, но они впервые осознают кино как искусство и выразительные сред-

[2] «Рампа и жизнь», 1910, № 39, с. 634—635.
[3] «Кине-журнал», 1913, № 23, с. 29.
[4] «Синий журнал», 1914, № 23, с. 6.

ства театра начинают переосмыслять в свете опыта кино.

Одна из центральных разрабатывающихся ими в те годы проблем — сопоставление условности в кино и театре. Она привлекала, в частности, особое внимание А. Р. Кугеля.

В 1910 году Кугель пишет, что отдельный кадр фильма «есть просто кусок жизни», и эту его формулу можно было бы объяснить тем, что тогда еще не утвердилось понимание различий игрового и документального кино. Однако и в 1913 году он повторяет, что экран— это «царство действительности как таковой», поясняя свою мысль тем, что действие фильма происходит в реальной обстановке, на улице, в настоящем саду, что в действии могут принимать участие животные и дети.

Перед первой мировой войной Кугель в серии статей проводит мысль, что подлинность, неиллюзорность стали теперь монополией кино, что театру никогда не сравниться с кино в этом отношении: увидев на экране море, бьющееся об утесы, ни один режиссер не будет больше пытаться воспроизвести его на театральных подмостках. Самый факт существования кино доказывает, по Кугелю, что театр должен идти по пути условности, апеллировать к фантазии зрителя. Поэтому Кугель с пренебрежением «отдает» кино неразвитой массе, а театр — эстету-зрителю, которого «на мякине не проведешь».

Критик не заметил, что стремление «неразвитой массы» к кинематографу — это тяга к искусству, что кинематограф мог бы стать учителем, другом, советчиком зрителя, но, искореженный конкуренцией дельцов-буржуа, сделался развлекателем, причем далеко не безобидным.

В начале 1910-х годов «Театр и искусство» вел постоянную борьбу против театра-зрелища, против дорогостоящих постановочных эффектов, толп статистов и т. п. После успеха крупномасштабных фильмов-зрелищ Кугель пришел к выводу, что в этой сфере театру не выдержать конкуренции с кино. Рейнгардт, пишет он в 1914 году, потряс театральный мир, когда привлек для участия в спектакле «Чудо» в Лондоне пятьсот статистов, а кинематографисты для съемок «Спартака» с легкостью взяли две тысячи. «Если театр — «зрелище», то естественно за 30 или 40 копеек посмотреть такое зрелище, которого театр и показать не может... Так не только поставить, но и вымуштровать толпу для театра нельзя, как можно для съемки» [5]. Театру-зрелищу Кугель противопоставлял театр миниатюр. Публика, считал он, устала от многоактных пьес, театр должен пойти по пути литературы, где малые формы торжествуют, и учесть уроки кино, где в одном сеансе сочетаются несколько короткометражных лент.

Логичная на первый взгляд система воззрений Кугеля сразу же встретила возражения у других театральных деятелей. Наиболее решительно подверг ее критике, не называя, впрочем, маститого Кугеля по имени, Игорь Львовский на страницах «Рампы и жизни». Он обратил внимание на односторонность исходного тезиса Кугеля: подлинность, неиллюзорность присущи не кинематографу в целом, они касаются только обстановки действия и его внешнего антуража. «Кинематограф нем, театр владеет превосходным литературным языком», и это очевидное наблюдение приводило Львовского к выводу, что кинематограф более условен, чем театр, в раскрытии человеческого характера, настроений, переживаний. Он приходил к противоположному, чем Кугель, выводу, доказывая, что роль творческой фантазии зрителя более важна в восприятии фильма, чем спектакля: «Кинематограф своей немотой дает пищу фантазии, тогда как театр, конкретизируя образы и настроения, заставляет нас быть лишь пассивными воспринимателями действия» [6].

5 апреля 1913 года в Политехническом музее в Москве состоялся диспут на тему: «Кто победит, синематограф или театр?». Его организовала редакция толстого театрального журнала «Маски».

В диспуте участвовали одни только театральные критики, и они были достаточно опытны, чтобы не говорить о «победе» кино или театра. Вместо этого они сравнивали выразитель-

[5] «Театр и искусство», 1914, № 8, с. 185.
[6] «Рампа и жизнь», 1914, № 49, с. 6.

ные средства двух зрелищ, вновь говорили о театральной и кинематографической условности, словом, повторяли и развивали ведущие мотивы статей в театральных журналах. Остро сформулированная тема, участие известных критиков привлекли к диспуту широкое внимание. Во время диспута зал был переполнен, отчеты появились в десятках газет, но самый подробный, разумеется, был опубликован в журнале «Маски».

Главным докладчиком выступал М. Бонч-Томашевский. Хлесткий полемист, любитель парадоксов, он развивал свою концепцию: «вечные» искусства — поэзия, живопись, скульптура — обладают решающим преимуществом над «временными» — декламацией, музыкально-исполнительским искусством. Из всех «временных» наименее самостоятелен театр, поскольку условием его существования является присутствие зрителей. Казалось бы, Бонч-Томашевский должен был бы выступить приверженцем «вечного» кино, однако еще в «Рампе и жизни» он развивал сравнение: театр — мотылек-однодневка, а кино — убитый эфиром мотылек, к тельцу которого прилажен металлический механизм, он движется, как живой, но это обманная, не настоящая жизнь. Суть этой эффектно заявленной позиции отражала тогдашний распространенный взгляд: кинематограф — всего лишь подобие типографского станка, он множит театральный спектакль, а сам к искусству не имеет отношения. Вторя Кугелю, Бонч-Томашевский заявил в Политехническом музее: «Всякое искусство преображает подлинную жизнь, синематограф же только ее отображает, не творит новую»[7]. Но в отличие от Кугеля Бонч-Томашевский тут же браковал и весь театр: он называл Малый театр молодящимся стариком, театр Мейерхольда — пустым вертопрахом, проматывающим заграничное наследство, Художественный театр сравнивал с затворником-ученым, который с усердием изучает десятую лапку насекомого, когда кругом звенят мечи начинающейся битвы. Он заканчивал заимствованным у Элеоноры Дузе парадоксом: «Чтобы спасти театр, его необходимо разрушить, актеры и актрисы должны все погибнуть от чумы, они отравляют воздух и делают искусство невозможным». Но покуда эпидемия не началась, пусть-де публика отправляется в кинематограф.

В том же духе выступил на диспуте Сергей Глаголь (С. С. Голоушев), автор статьи «Похороны театра», напечатанной в № 2 журнала «Маски». Он утверждал, что актерское творчество не может происходить без присутствия зрителя и, следовательно, невозможно в кинематографе. Отказывали кино в художественных достоинствах и другие участники диспута, театральные деятели Комиссаржевский и Абрамович. «Сине-фоно» не был далек от истины, когда подытоживал позиции выступавших в стихотворной пародии:

И во имя Мельпомены
Смелой дружною гурьбой
Вот идут адепты сцены,
Вызвав кинемо на бой...[8]

Но, несмотря на односторонность выступлений, итог диспута нельзя было воспринять иначе, как утверждение, что кино и театр становятся равноценными зрелищами. Не случайно в конце вечера присутствовавшим было предложено посмотреть параллельно ряд фильмов и театральных сцен. Самый факт организации диспута означал наступление перелома в общественном мнении.

Показательна судьба главного докладчика на этом диспуте Бонч-Томашевского. Через два года, в 1915 году, он становится... кинорежиссером. После Февральской революции бывший полемист становится автором монтажа официозного фильма «Великие дни российской революции». Летом 1917 года он руководит реакционным творческим объединением «Союз работников художественной кинематографии». Между Февралем и Октябрем он поборник классового мира в кинопромышленности, фигура более чем двусмысленная. Было нечто самгинское в его эволюции: сначала дешевое либеральничанье, а потом, на переломе исторических событий, превращение в верного слугу кинофабрикантов.

---

[7] «Маски», 1913, № 6, с. 109.

[8] «Сине-фоно», 1912—1913, № 15, с. 13.

Сравнивая театр и кино, театральные журналисты уже в те далекие годы начинают задумываться о возможности создания синтетического зрелища. Первые опыты в этом направлении, отмеченные театральной периодикой, были предприняты чтецами-декламаторами, которые как бы озвучивали немой фильм. Следующим шагом на этом пути стали попытки использовать фильм в качестве элемента оформления спектакля или отдельные эпизоды театрального действия решать на экране. Обсуждая подобные эксперименты, журналисты намечали возможные пути совмещения театра и кино. Б. Бентовин (псевдоним Импрессионист) в журнале «Театр и искусство» (1911, № 40) предсказывал, что будущее за таким зрелищем, где в общую обстановку действия зрителя будет вводить экран, а основное действие станут разыгрывать живые актеры.

Представляют интерес многочисленные сведения о том, что крупные артисты накануне первой мировой войны стали включать в программу своих выступлений фрагменты из фильмов. Так, П. Орленев, выступая с чтением «Преступления и наказания», пользовался фрагментами из одноименного фильма, где он играл Раскольникова. Театральные критики сразу же заметили, что этот прием перспективен, дает возможность артисту показать многообразие своей творческой палитры.

Разнообразные попытки совместить театральное и кинематографическое зрелище обусловили появление в журнале «Театр и искусство» едва ли не самой интересной в дооктябрьской театральной журналистике статьи о кино А. И. Косоротова «Монументальность».

Косоротов — второстепенный драматург, автор пользовавшейся успехом в годы первой русской революции пьесы «Весенний поток» (1904), написал ряд обративших на себя внимание очерков, посвященных драматургии Л. Андреева и шире — символистской драме. Значение его статьи «Монументальность» прежде всего в том, что, сравнивая театр и кино, Косоротов впервые в русской критике заговорил о монтаже и крупном плане как о специфических выразительных средствах кино.

Главное место в ней занимает следующее наблюдение: «При каждом новом посещении кинематографа я с все более возрастающей завистью созерцаю одно его художественное преимущество перед живой театральной сценой. Заключается оно в том, что в любой момент действия есть возможность покрыть мраком все второстепенные части сцены, а главное действующее лицо увеличить во сколько угодно раз. По желанию, даже в этой единственной остающейся фигуре затемняются руки, ноги, торс: всю сцену вдруг заполняет одна голова, в мимике которой до потрясения ясно видны малейшие движения жилок, мельчайших блестков в глазах, на губах»[9]. Рассуждая о крупном плане, Косоротов вспоминал о театральном бинокле: с помощью его зритель приближает к себе отдельные моменты спектакля, но он не знает пьесы и не выделяет сознательно главных ее мест. Иное дело — кинематограф. Там «управляющий зрелищем имеет силу сознательно выхватить из пьесы любой главнейший момент и возвести его в перл изображения»[10].

В 1912—1914 годах на страницах театральной печати появляются статьи двух признанных авторитетов Леонида Андреева и широко известного в то время театрального обозревателя С. Волконского, содержавшие апологию кино. Два «Письма о театре» Л. Андреева — по сути дела «Письма о кино», и, следуя за своим другом Андреем Белым, еще в 1907 году предсказавшим в журнале символистов «Весы» великую будущность кино, писавшим с большой буквы «Синематограф», Л. Андреев слово «Кинемо» тоже пишет с заглавной буквы. Писатель, чьи произведения уже к тому времени неоднократно экранизировались, Андреев проявлял к кино горячий интерес. Во время первой мировой войны он написал сценарий по своей пьесе «Тот, кто получает пощечины», а в канун войны разработал оригинальную теорию «разделения властей» — чем ведать в будущем театру, чем — кино. Театру, по его мнению, следует отдать внутреннее действие, исследование глубин человеческой души, кино — внешнее действие: «В этом отношении

---

[9] «Театр и искусство», 1911, № 38, с. 702.
[10] Там же.

преимущества Кинемо, владеющего всем пространством мира, способного к мгновенным перевоплощениям, властелина, могущего в любой момент привлечь к своему действию тысячи людей, автомобиль, аэропланы, горы и моря — бесспорны и очевидны»[11].

Как и другие прогнозы, прогноз Андреева оказался вскоре поколеблен. Такие фильмы русского дореволюционного кино, как «Дворянское гнездо», «Царь Иван Васильевич Грозный», «Пиковая дама», убедительно доказывали, что кино может раскрыть и внутренний мир человека, но Андреев лишь обобщил опыт первых лет кинематографа.

С. Волконский также был убежден, что у кино есть преимущества перед театром, что хороший фильм лучше плохого спектакля. Он впервые говорит о бессмысленности полемики «кто победит?»: «У театра нет врагов, у него только один враг — он сам, когда он плох. Театр испугался — воздерживаюсь от заключения»[12].

Статьи Андреева и Волконского — своеобразные объяснения в любви к новому зрелищу — ценны еще и тем, что намечали новые рубежи в трактовке темы кино: усиление внимания к отдельному фильму, к отдельной актерской работе.

Историками русской литературной мысли отмечено, что в допушкинскую эпоху место тщательного разбора отдельного произведения занимали декларации. Еще не настало время писать об отдельных произведениях, в большинстве своем они не имели яркого индивидуального лица. Затем последовал период расцвета литературной критики в собственном смысле этого слова, период, ознаменованный деятельностью Белинского, Чернышевского, Добролюбова, Герцена. В общих чертах за очень короткий период повторила такой же путь русская кинокритика. Сначала пишет о кино как таковом, ищет его место в ряду других искусств. Непосредственно перед первой мировой войной она открывает новое поле деятельности для себя — рассмотрение отдельного фильма, его достоинств и недостатков, интерес к творчеству киноактера.

Кинорецензия предоктябрьских лет содержала общую оценку произведения, перечень его «красот» и «погрешностей», но почти не затрагивала вопрос о том, как соотносится произведение с реальной действительностью, верно ли отражены в нем общественные противоречия. Уровень эстетической мысли отражал уровень развития искусства.

Подвергавшееся жестокой цензуре властей и самоцензуре капиталистических фирм кино больше, чем любое другое искусство, обходило главные темы эпохи — кризис буржуазной идеологии, рост освободительного движения, общественное возмущение империалистической войной. Лучшими фильмами становились экранизации литературной классики. Первые русские кинокритики главное внимание уделяли им. Сравнивая первоисточник и его воплощение на экране, они могли содействовать лучшему осознанию специфики кино, его выразительных средств.

Период, когда печать открыла ценность отдельного фильма как произведения искусства, был осложнен капиталистической конкуренцией.

Вплоть до Великого Октября под видом кинорецензии часто скрывалась реклама. Публиковались панегирики ничтожнейшим фильмам, несомненно, инспирированные фирмами-изготовительницами. Один пример.

Я гений Игорь Северянин,
Своим успехом упоен.
Я повсеградно обэкранен
И повсесердно утвержден.

«Повсеградно обэкранен» — речь шла о «кинопоэзе» «Ты ко мне не вернешься», дебюте мелкой фирмы «Белла роза». Вначале Игорь Северянин собственной персоной появлялся на экране перед почтеннейшей публикой, а затем следовала история о том, как в екатерининские времена актриса бросила мужа ради иноземного принца, чтобы наконец жить в роскоши, а бедный муж застрелился. Через полтораста лет ее праправнук, прочитав мемуары актрисы, влюбился... в ее портрет, затем встретил особу, как две капли воды на нее похо-

---

[11] «Маски», 1912, № 3, с. 12—13.
[12] Волконский С. Отклики театра. Пг., 1914, с. 180. Статья была перепечатана в «Театральной газете», 1914, № 45.

жую, и вся история в мельчайших деталях повторилась.

Серьезные журналы, посвященные кино, «Проэктор», «Пегас» дали очень невысокую оценку этому произведению. Но в бульварных газетах «Столичная молва» и «Вечерние известия» 10 мая 1916 года появились написанные в одинаковых выражениях рецензии, состоящие из одних похвал — и сюжету, и постановке, и «прекрасной» игре исполнителей. Точно такую же рецензию напечатала на следующий день газетка «Театр», публиковавшая, кроме театральных программ и либретто, стихи и анекдоты для развлечения в антрактах. Затем все три рецензии были собраны и перепечатаны в виде рекламного объявления в еженедельнике «Рампа и жизнь» (1916, № 21).

Рецензия-реклама была помехой на пути развития искусства кино, она дезориентировала зрителей, а кинематографистов толкала на мысль, что любой фильм можно «повсесердно утвердить» вне зависимости от его художественных достоинств. Число рецензий-реклам все росло, и хотя их печатали только бульварные издания, кинодельцов это не смущало — они адресовались очень широкой, зачастую доверчивой, малоподготовленной публике.

Дельцы, как огня, боялись любого упрека в адрес своего фильма. Они видели в фильме фабрикат, товар, а не произведение искусства. Если кто-нибудь в отраслевом кинематографическом журнале рисковал заметить, например, что выбор актера на главную роль неудачен, делец так же приходил в ярость, как если бы его публично упрекнули в низком качестве, скажем, выпускаемых им ботинок. Он тут же лишал журнал рекламных объявлений, бил издателя по карману.

А. А. Ханжонков выпускал для рекламы своих фильмов журнал «Вестник кинематографии». Там бранили подряд все фильмы его конкурентов, подобострастно восхищаясь даже самыми заурядными фильмами фирмы Ханжонкова.

«Независимый» от фирм «Сине-фоно» позволял себе робко урезонивать дельцов: «Двугривенный — это конечная цель любого дела. Но злоупотреблять им, по нашему мнению, не следует»[13]. Однако когда журнал переходил к разбору конкретных лент, то его принципиальность как ветром сдувало: все фильмы получали на его страницах восторженную оценку.

Перед первой мировой войной происходит переход к полнометражным фильмам, расширяется палитра выразительных средств, растет русское фильмопроизводство. Великий Немой — начинают называть кино. Но как преодолеть разрыв между его громадными возможностями, огромной аудиторией и низким идейным и художественным уровнем средней продукции, как добиться, чтобы Немой стал действительно Великим?

Требовался разносторонний, принципиальный и доброжелательный разбор картин. При всей кажущейся очевидности в необходимости этого журналу «Проэктор», выходившему с 1 октября 1915 года и взявшемуся за это дело первым из кинематографических журналов, пришлось пробиваться через утвердившиеся предубеждения. Авторов «Проэктора» не пускали на информационные просмотры недовольные рецензиями дельцы. Говорили, что объективность этого журнала фирмы И. Н. Ермольева лишь кажущаяся, и конкурирующий «Кине-журнал» посвятил ему такую эпиграмму:

Его назначение
Сиять лучом,
Стоять с бичом,
Хлестать и бить
И ложь, и пошлость, и рутину
И громко, громко всем трубить:
— Купите-ка м о ю картину[14].

Приходится признать, что был элемент истины в этих язвительных строках. Даже такой культурный и умный деятель кино, каким был Ермольев, не мог порою удержаться от саморекламы.

Театральным журналам было легче. Они зависели от кинообъявлений лишь в малой степени. У их авторов и сотрудников был громадный опыт работы над рецензиями на спектакли.

Первые рецензии на новые фильмы появляются в театральной журналистике на два го-

---

[13] «Сине-фоно», 1909—1910, № 2, с. 4.
[14] «Кине-журнал», 1915, № 23—24, с. 81.

да раньше, чем в кинематографической, и появляются они не в «Театре и искусстве» или в «Рампе и жизни», изданиях, увязших в «борьбе» против кино, а в новом еженедельнике Э. М. Бескина «Театральная газета». На гребне общественного интереса к кино после диспута в Политехническом музее Бескин начал публиковать рецензии на лучшие фильмы, как правило, на экранизации литературной классики. Он избегал и критических разносов, и безудержных похвал. Серьезность тона, аргументированность отличали выступления «Театральной газеты».

Уже в первом номере газеты, датированном 29 сентября 1913 года, была опубликована примечательная рецензия. В ней рассматривалась экранизация «Обрыва» Гончарова, осуществленная фирмой Ханжонкова (подписана «-ъ»). Автор едва ли не первым в русской критике отмечает своеобразие экранной формы прочтения романа. Выделяя эпизоды, снятые на натуре, автор рецензии бранит павильонные сцены за театральность; подобный же упрек он бросает исполнителю роли Райского, тогда еще только начинавшему свой путь в кино И. Мозжухину: его театральный грим не подходит для кино, «экран передает не живое, а татуированное краской лицо». Исполнительницу роли Веры В. Юреневу рецензент считает актрисой, более подходящей для работы в кино, чем в театре: «На экране исчезает главный недостаток г-жи Юреневой — ее бросок в фразе, которую она любит рвать отдельными кусками. Зато полнее выступает то внешне обаятельное, которого так много у этой талантливой артистки. У нее богатое чувство пластического ритма, что в кинематографе весьма и весьма важно».

Так, анализируя в отдельности каждый из компонентов фильма, рецензент выявлял отличия фильма от спектакля. При всей простоте подобных наблюдений, они, несомненно, воспитывали требовательность кинозрителя и могли оказать практическую помощь творческим работникам кино.

«Театральная газета» по достоинству оценила выступление в кино Ф. И. Шаляпина. «Даже лишенный голоса, он пленяет зрителя мощностью и выразительностью своего внешнего облика», — читаем в рецензии на фильм «Царь Иван Васильевич Грозный» (1915, № 43).

Оценивая фильм «Портрет Дориана Грея», газета подчеркивала то новое, что внес в кинематограф театральный режиссер В. Э. Мейерхольд: «В картине прежде всего поражает отсутствие пустых, ненужных жестов, отсутствие суетливости движений. Видимо, актерам был дан диалог, и в драматических местах они не говорили о том, какая лошадь завтра первой придет на бегах. При такой диалогической квинтэссенции актер и мимирует, и действует не впустую, а извлекает органическое, настоящее, содержательное движение лица и всего тела» [15].

Отметим еще два упрека в адрес фильма Я. А. Протазанова «Пиковая дама», в целом оцененного чрезвычайно высоко: во-первых, не ясно, где источник света в кабинете Германа, герои отбрасывают тени то влево, то вправо от себя: во-вторых, Германн, который по Пушкину, «трепетал, как тигр», в изображении Мозжухина слишком спокоен в сцене, когда он проникает в спальню графини. В борьбе со штампом «переигрывания» артист местами «недоигрывал» — но и это недостаток, заключал рецензент.

Такое внимание к частностям, к деталям содействовало повышению художественной культуры фильма. Однако газета редко обращалась к разбору приключенческих фильмов и мелодрам — основы тогдашнего репертуара, считая их не заслуживающими разговора, а между тем и в этих фильмах тоже шло накопление образных средств кино.

Вслед за «Театральной газетой» рецензии на фильмы начинают публиковать «Рампа и жизнь» и «Театр и искусство», все же не достигая в них такого серьезного профессионального разбора картин, как еженедельник Бескина.

«Театральная газета» с середины 1915 года начинает выходить с подзаголовком «Сцена и экран». Открывается постоянная рубрика «Страницы экрана». Эти изменения редакция

---

[15] «Театральная газета», 1915, № 45, с. 15.

мотивирует следующим образом: «В настоящее время кулисы экрана так сплелись с кулисами театра, что порой даже затруднительно провести между ними грань. Редкий актер не совмещает теперь работы для театра и кинематографа, редкий режиссер не пробует своих сил и на полотняных страницах экрана»[16]. Создается новый тип журнала — театрально-кинематографический. По примеру «Театральной газеты» позднее в том же 1915 году стали выходить журналы «Театр и экран» в Казани, «Театр и кино» в Одессе. «Театр и искусство» и «Рампа и жизнь» открыли на своих страницах постоянную рубрику «Кинотеатр».

О том, что актерское творчество в кино иное, нежели в театре, театральные журналы заговорили перед первой мировой войной. До этого они и не допускали мысли, что возможно вдохновение во время съемки, когда на месте зрительного зала бездушный объектив камеры. Пройдя мимо участия знаменитого александринца В. Н. Давыдова в одном из первых русских фильмов «Свадьба Кречинского» (впрочем, он представлял собой заснятый на пленку отрывок из спектакля), театральные журналы, начиная с 1908 года, настойчиво повторяют: в кино выступают только «скверные актеры, скверно загримированные»[17].

Выступление в 1913 году в четырех фильмах другого выдающегося артиста Александринского театра, комика К. А. Варламова, которого современники воспринимали «истинным сыном России, ярким символом ее»[18], подсказало новый поворот этой темы. Фильмы, в которых выступал Варламов, были бесспорно плохи, и журнал «Театр и искусство» поместил об этом заметку, заканчивавшуюся такими словами: «Может быть, общественное мнение остановит любимых и уважаемых артистов от уличного балагана, к которому неизменно ведет кинематограф»[19]. В такой постановке вопроса, несмотря на грубость тона, звучала высокая требовательность к артисту: он не вправе разменивать свой талант на пустяки.

Однако была и другая сторона проблемы. Для Варламова решение сниматься было не случайной прихотью, а внутренней необходимостью. Он так его аргументировал на страницах издававшегося фирмой Ханжонкова «Вестника кинематографии»: «Таланта не унизишь, где бы ты ни выступал. А надо предоставить хорошее художественное удовольствие и лицам, не имеющим возможности посещать театры. Да, признаться, и приятно подумать, как лет через сорок-пятьдесят кто-нибудь будет смотреть картину с моим участием и скажет: «Вот Варламов. Вот он какой был»[20].

Эти слова были сказаны пожилым артистом, видевшим в киноленте средство продлить свою жизнь, разговаривать с потомками. Не вина, а беда Варламова, что он снимался только в плохих фильмах. Но участие таких больших мастеров, как он, несомненно облагораживало кинематограф. Когда в августе 1915 года Варламов умер, «Сине-фоно» в некрологе так писал о творческой смелости «дяди Кости»: «В то время считалось еще преступлением со стороны актера играть для кинематографа. Варламов не побоялся одним из первых поколебать вздорный предрассудок, нарушил «запрет» и стал выступать в картинах. «Великий Немой» никогда не забудет этого в своем роде «подвига» великого артиста. Выступление Варламова было крупной брешью, пробившей стену отчуждения русских театральных и литературных деятелей от кинематографа»[21]. В ту пору еще не существовало фильмохранилищ, и, дабы «актерское бессмертие» пришло к Варламову, «Сине-фоно» потребовал, чтобы ленты с его участием были переданы на постоянное хранение в музей А. А. Бахрушина.

Постепенно театральные журналисты осознавали неадекватность актерской работы в театре и кино, видя, что лучшие артисты театра на экране порою уступают менее именитым своим собратьям. Интерес к этой теме первоначально связан с гастролями Макса Линдера (его выступления в фарсе «Любовь и танго» производили меньшее впечатление, чем его фильмы) и с ростом славы первых русских

[16] «Театральная газета», 1915, № 27, с. 11.
[17] «Театр и искусство», 1910, № 41, с. 761.
[18] «Театр и кино», 1916, № 25, с. 7.
[19] Там же, № 32, с. 624.
[20] «Вестник кинематографии», 1914, № 11, с. 18.
[21] «Сине-фоно», 1914—1915, № 19—20, с. 53.

кинозвезд, вовсе не блиставших ранее на сцене.

Робко, с оговорками начинает пресса рассуждать об особенностях актерского ансамбля в кино и о своеобразии отношений артиста кино с режиссером. Кинорежиссер воспринимается поначалу только как директор-распорядитель постановки: «Он не только выкрикивает за актера те немногие реплики, что положены, но он двигает его все время как марионетку: страдайте, лежите, вставайте, идите к зеркалу...» [22] Но позднее журналы уже рассуждают о своеобразии режиссерского почерка картин Мейерхольда и Таирова, Бауэра и Протазанова.

Общая печать значительно раньше театральной начала разрабатывать тему «кино и капитализм». Эта тема, впервые заявленная в 1908 году К. И. Чуковским в статье «Нат Пинкертон и современная литература», получила в 1912 году углубленную разработку в журнале «Современный мир» в статье Г. В. Цыперовича, впоследствии большевика, видного деятеля молодого Советского государства. Театральная печать начинает затрагивать эту тему только в годы первой мировой войны и первоначально приходит к ней, освещая правовые аспекты работы актера в кино. «Бесправный Немой» — так названа статья Д. Кисельгофа в двух номерах «Рампы и жизни» (1915, № 28 и 30). Автор сообщает, что трудовое законодательство постоянно нарушается кинодельцами, что артист, работая порою по 16 часов подряд, имеет меньше прав, чем фабричный рабочий. «Театр и искусство» (1915, № 18) публикует типичный контракт, по которому актер обязан «подвергаться обливанию водой, осыпанию песком, опилками и пр. без всяких с его стороны претензий». Журналы встают на защиту интересов киноактера, но вскоре жизнь им подсказывает новые, более существенные стороны той же темы.

До 1915 года единой кинематографической цензуры в России не существовало, и местные власти бесконтрольно могли распоряжаться судьбами фильмов. К чему это приводило, рассказывал в начале 1914 года ростовский кинематографический журнал «Живой экран»: «Николаевскому полицмейстеру была представлена для подписи афиша кинематографа. В афише сообщалось, что на экране будет демонстрироваться инсценированный чеховский рассказ «Хирургия». Как известно, в этом рассказе выведен в виде пациента дьячок. Полицмейстер написал на афише: «В интересах православия — запрещаю» [23]. «Театр и искусство» (1915, № 27) сообщил, что в Одессе были запрещены к показу 104 (!) фильма.

Не улучшилось дело и с введением единой кинематографической цензуры, ее устав со всей неопровержимостью свидетельствовал, что власти начинают бояться, как бы кино не превратилось в оппозиционную силу. Он включал, в частности, безусловное запрещение воспроизводить на экране политические процессии и собрания, «кроме событий, перешедших уже, по отдаленности эпохи, в исторические предания», забастовки и все, «что к ним относится», политические покушения и убийства. Опубликовав устав, «Театр и искусство» поместил следующий комментарий: «Наша цензура и наш цензурный устав построены на недоверии к слову и на страхе перед мыслью. Однако и слово, и мысль — благородные проявления духа, которые вообще не могут быть вредны...» [24]

Непросто и нелегко осваивала эстетическая мысль становление искусства кино.

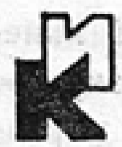
Превращение кино в подлинно народное искусство, его всесторонний расцвет в нашей стране связаны с революцией. Однако в предоктябрьские годы усилиями сотен энтузиастов нового зрелища закладывались предпосылки будущего расцвета. Старые театральные журналы раскрывают перед нами одну из сторон этого сложного и противоречивого, но интереснейшего процесса.

---

[22] «Театр и искусство», 1914, № 48, с. 921.

[23] «Живой экран», 1913—1914, № 13, с. 26.

[24] «Театр и искусство», 1916, № 37, с. 739.



К 80-летию со дня рождения Б. А. Бабочкина

В январе 1984 года Борису Андреевичу Бабочкину исполнилось бы 80 лет. Творчество выдающегося актера и режиссера прочно вошло в нашу кинематографическую и театральную культуру. Борис Бабочкин принадлежит к тем мастерам искусства, чье творчество, став классикой, остается живой, действенной частью художественного процесса. Борис Бабочкин воспринял основополагающие традиции социалистического искусства, новаторски обогатил и продолжил их. С его именем связаны не просто крупные роли и спектакли. Он, подобно Борису Щукину, Николаю Черкасову, Вере Марецкой, Амвросию Бучме, Серго Закариадзе, Борису Чиркову, Николаю Мордвинову, Любови Орловой, Михаилу Жарову, Николаю Боголюбову, Максиму Штрауху, Грачия Нерсесяну, воплощает революционный дух нашего искусства, его высокую гражданственность, энергию новаторства, жизнеутверждающий пафос. Отмечая юбилей прославленного создателя образа Чапаева, мы публикуем воспоминания режиссера М. Швейцера и художника Е. Куманькова о работе с Б. А. Бабочкиным и рассказ киноведа Д. Иванеева о малоизвестных ролях актера — в фильмах «Большие крылья» и «Мертвая петля».

Михаил Швейцер

Цельность

Первые встречи с Бабочкиным произошли у меня в Театре-студии киноактера, когда готовилось его открытие. Мы начинали в то время работать над пьесой К. Одетса «Золотой мальчик», и Борис Андреевич выступил на обсуждении пьесы. Мне было очень интересно узнать мнение Бабочкина. Помню, он не морочил нам голову наукообразными построениями, его суждения были четкими, мысль понятной, оценки опирались на огромный жизненный и художественный опыт. Борис Андреевич всегда рассматривал явления искусства масштабно и предъявлял к ним большие требования.

Пьеса Одетса — далеко не классика, но бабочкинские претензии к работе над ней были на самом высоком уровне, как будто речь шла о серьезнейшей постановке Шекспира, Горького или Гоголя...

Вот с такой ответственностью этот человек всегда вел разговор — резко, прямо, открыто, потому что он любил правду, любил искусство и стоял на защите этих великих человеческих достояний.

Очень поучительной для нас, тогда молодых режиссеров, была его работа над спектаклем «Бранденбургские ворота», которым открывался театр. Прошло много лет, но впечатление сохранилось сильное. Я помню этот спектакль как нечто цельное, яркое и, как всегда у Бориса Андреевича Бабочкина, мужественное.

До этого я знал Бориса Андреевича заочно, по работе на «Мосфильме», где он ставил «Родные поля» — с моей точки зрения, замечательный фильм и по режиссуре, и по актерскому исполнению. Эта картина, бесспорно новаторская, открыла собой новое направление в теме колхозной деревни на нашем экране. Тогда в фильмах о жизни села господствовала иная поэтика. «Родные поля» меня тогда поразили — и сейчас поража-





«Чапаев».
Чапаев — Б. Бабочкин

ют — достоверностью, искренностью и правдивостью — правдивостью мужественной, суровой, резкой, свойственной Бабочкину — человеку и художнику. Эта неприкрытая, нелицеприятная правда о жизни, о людях произвела на меня большое впечатление и запомнилась.

Много позже, когда я делал свою первую картину «Чужая родня» — тоже о колхозной деревне,— для меня художественный мир «Родных полей» был путеводным. У меня играл замечательный артист Николай Сергеев, которого впервые снял Борис Андреевич в небольшой роли мужика с уздечкой. Сергеев — это, конечно, бабочкинский актер, художник глубинного русского национального корня, в природе которого лежат абсолютная достоверность, художественная правда. И, конечно, зоркий и взыскательный глаз Бориса Андреевича не мог не заметить такого актера, хотя расцвет его творчества в кино произошел значительно позже. И это открытие актера режиссером было также поучительно для меня.

Фильм «Чапаев» я увидел не тогда, когда он вышел на экран, а позднее, будучи уже студентом ВГИКа, и мог в некоторой степени оценить художественные достоинства картины, а не только непосредственно воспринять сюжет и характеры. Фильм произвел на меня громадное впечатление, я уже чувствовал и понимал всю его многосложность, хотя до конца тогда еще не мог ее постигнуть. И, конечно, сделанное Борисом Андреевичем в фильме огромно, незабываемо, это то, что навсегда входит краеугольным камнем в твое художественное сознание, становится частью твоей личности.

Я считаю, что последние постановки Бабочкина в Малом театре достигли высочайшего уровня. Его горьковские спектакли полны саркастического отношения ко всему мелкому, дрянному в человеке и в жизни со стороны художника, имеющего право предъявить серьезные и глубокие требования к действительности.

Когда мы стали работать с Леонидом Максимовичем Леоновым над сценарием «Бегство мистера Мак-Кинли», то идея пригласить Бабочкина на роль Боулдера явилась мне сразу же и неотвратимо. Этот образ написан Леоновым потрясающе, он выражает главную мысль всего произведения. Созданный четверть века назад, он не устарел. И я подумал, что никто так, как Бабочкин, не сможет раскрыть внутренний мир этого человека. К тому же Бабочкин очень подходил на эту роль по своей фактуре. Боулдер — человек

пожилой, много переживший и передумавший, умудренный большим опытом и объективно оценивающий и себя, и окружающий мир, и перспективы этого мира. Поэтому для меня кандидатура Бориса Андреевича Бабочкина была неоспоримой, желанной и единственной.

Когда я к нему пришел, то у нас произошел смешной разговор. Борис Андреевич прочел режиссерский сценарий и сказал, что он ему нравится, что фильм может быть интересным и надо бы сделать его, как у Феллини.

— Ну, за это я вам ручаться не могу, но будем стараться, чтобы было интересно, — ответил я.

Мы с ним долго обсуждали сценарий и характер Боулдера, причем у Бабочкина стали возникать ассоциации с реальными людьми, и он рассказал мне об одном профессоре, медике — вот человек, похожий на Боулдера. Мы пришли к единому мнению, и Борис Андреевич попросил меня прислать ему тетрадку, где на одной стороне страницы будет переписана его роль, а на другой стороне — мои соображения о решении каждой сцены. Это предложение показалось мне очень интересным, потому что оно напрягало мое творческое внимание и я должен был ответственно и кратко написать актеру, которого я очень любил и уважал, чего я от него хочу. Вскоре я выполнил просьбу Бориса Андреевича. После этого мы с ним расстались на долгое время.

На студии шли пробы, но Бориса Андреевича они, по существу, не касались, речь шла только об уточнении внешнего облика Боулдера. Мы для этого с трудом вытащили Бабочкина на студию. Он пришел в своем обственном элегантном костюме, сшитом в Париже, и сказал: «Коль скоро я буду сниматься, давайте я вам прочту монолог из трагедии Пушкина вместо текста роли». Он блистательно прочел монолог Скупого, и мы дважды сняли его. Чтение произвело на нас потрясающее впечатление. Это было в начале 1974 года, затем мы опять расстались.

И, наконец, наступили съемки.

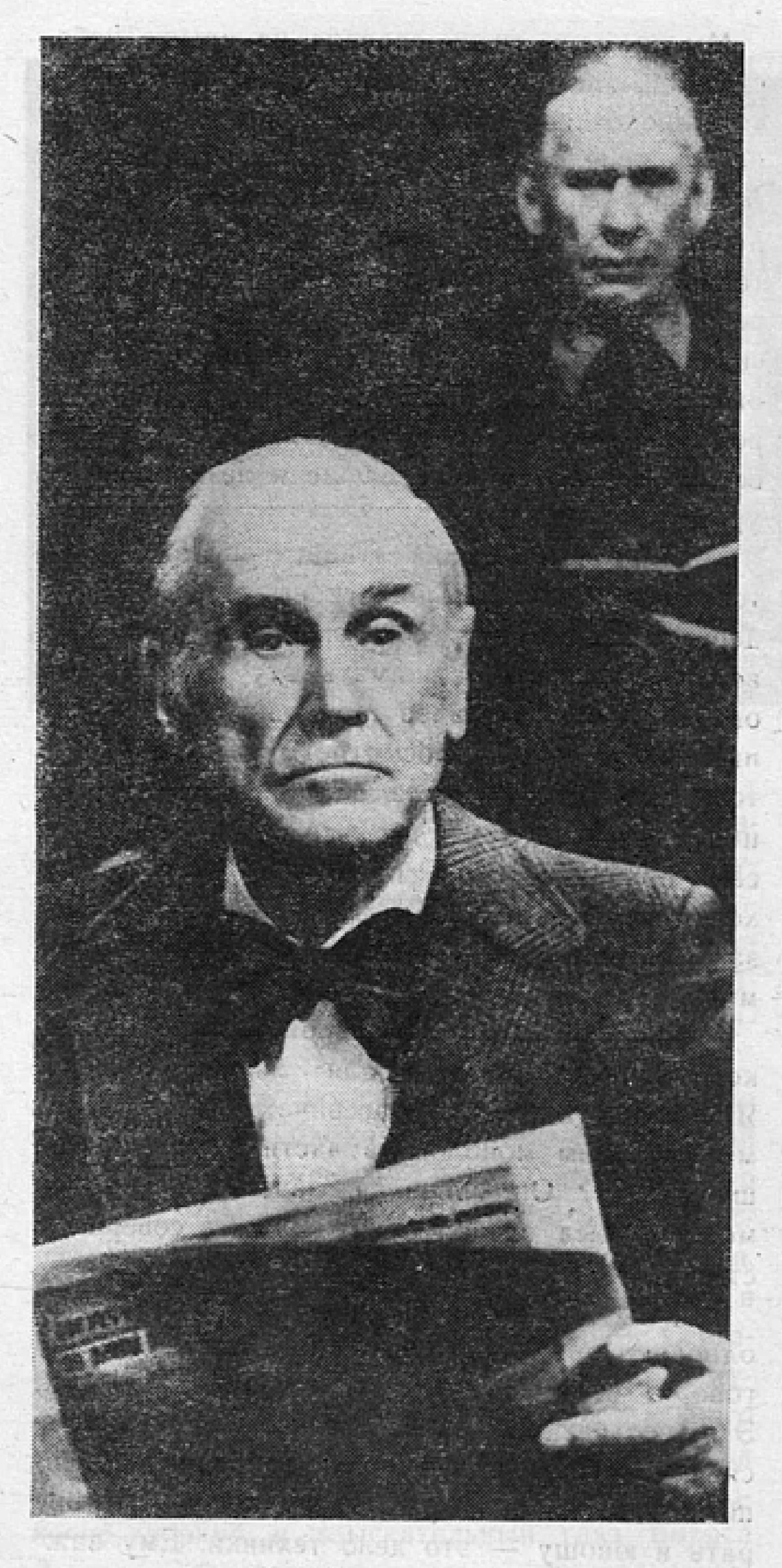
Мы снимали сцену сначала на крыше небоскреба, где у Боулдера были разведены «сельскохозяйственные угодья». Борис Андреевич пришел на первую съемку с полностью готовой ролью. Я впервые столкнулся с художником такого класса и уровня. Нам оставалось только обменяться несколькими репликами для некоторых уточнений, мизансценических и смысловых, настолько актер был подготовлен, так великолепно разработал роль внутренне. Для меня это были единственное в своем роде зрелище и незабываемый урок.

Мы работали в два этапа: сначала подготовили и сняли большие сцены в доме Боулдера, потом — его выступление в сенате. И вот настало время снимать эту кульминационную сцену: Боулдер приходит на заседание сената, чтобы посмотреть на людей, которые стоят у кормила власти. Человек этот имеет право говорить все, что думает. Боулдер сам принадлежит к правящему классу, но хочет, должен высказать власть имущим в глаза беспощадную правду о сегодняшнем мире.

Бабочкину предстояло произнести монолог, который был труден для любого актера. Я спросил Бориса Андреевича: может быть, мы разделим монолог на части, облегчим нашу задачу? Он удивился: зачем? Огромный монолог был сделан Бабочкиным в совершенстве.

В нем Бабочкин — целиком в образе, но одновременно остается самим собой: актер говорит о своих тревогах, о своих надеждах. Это неотразимо. Здесь близко соприкасаются «я» артиста и персонаж. Бабочкину совершенно не важен возраст героя, он мог бы играть и юношу — это дело техники. Ему важна та правда, которую он хочет открыть людям.

Когда картина была снята, большая часть монолога была вычеркнута людьми, которые не решились довериться Леониду Леонову и Борису Бабочкину: испугались, что миллионер получился слишком умным. Куда как правильнее считать всех миллионеров глупыми! Монолог от сокращения утратил свою логику,



«Бегство мистера Мак-Кинли». Боулдер — Б. Бабочкин

свою железную поступь. Он весь шел у Бабочкина с такой силой и страстью, что не был длинным, а после сокращения он кажется затянутым.

Роли, как и люди, имеют свою судьбу. Последняя работа в кино оставила у Бабочкина горечь. Он так глубоко переживал потерю в роли, что даже не стал смотреть фильм.

Леонид Леонов был очень доволен Боулдером Бориса Бабочкина.

С радостью вспоминаю, что уже в начале работы над картиной мы подружились с Борисом Андреевичем. Он посвятил меня в свои жизненные обстоятельства, я его ближе узнал, понял и нашел подтверждение своему представлению об этом человеке и художнике — необыкновенном человеке и великом художнике.

Что в нем главное?

Прежде всего, Бабочкин — русский советский человек и художник. Его корни, его традиции — в русской национальной почве, она сказывается в каждой его работе. Ее нельзя не понять, не почувствовать ясно в его «Плотницких рассказах», в «Скучной истории». Телевизионные произведения Бабочкина по Белову и Чехову — это шедевры, в них отражен весь актер — его глубинная суть, его любовь к народу, понимание народной жизни. Когда смотришь эти работы, думаешь о судьбе народа, о перспективах развития народной жизни. Это происходит потому, что он «глядит глазами своей национальной стихии, глазами всего народа, чувствует и говорит так, что соотечественникам его кажется, будто это чувствуют и говорят они сами», как писал Гоголь о Пушкине. Таким был Бабочкин. Мощь его искусства питается национальной стихией. Вспомним еще раз его спектакли по пьесам Чехова и Горького. Телевизионные фильмы Бабочкина надо показывать как можно чаще, они неисчерпаемы, их можно смотреть без конца и учиться искусству и жизни.

Борис Андреевич никогда не уклонялся от борьбы, от трудностей, он шел им навстречу. Он никогда не искал комфорта, покоя — это подтверждает вся его жизнь. Вот что такое, по-моему, идейный человек. Заряд идейности у Бабочкина был колоссальный, с полярно выраженными «за» и «против» — при полном отсутствии смягчающего елея. Узнать такого человека — это большое счастье. Актерское искусство, режиссура — как бы надстройка

над базисом: личностью художника. Творчество Бабочкина — это сама жизнь, истинная жизнь, а не имитация, не игра в правду. Он никогда не изменял своим принципам, жизненным и художественным, они были у него едины. От малого — жизненной достоверности, тонкости интонаций — и до философских раздумий о человеке, о Родине, о ее будущем — все цельно в его искусстве. Борис Бабочкин — удивительное явление нашей культуры. Сравнивать его не с кем.

Евгений Куманьков

Величие простоты

Бывают личности, которые оказывают огромное влияние на нашу жизнь не только и не столько поступками и словами, к нам относящимися, но и самим фактом своего существования. Нас поражает уже одно то, что они есть рядом с нами, а их способность совершать поступки и дела, нам недоступные, восхищает нас и побуждает к поиску в себе возможностей доселе нам несвойственных. И в этом наше большое счастье. Такой личностью был для меня Борис Андреевич Бабочкин.

Кто-то сказал: «Жизнь — это не те дни, которые прошли, а те, что запомнились». Знакомство с Бабочкиным, несмотря на всю несистематичность и даже случайность наших встреч, стало частью моей жизни.

По окончании Всесоюзного государственного института кинематографии я оказался на «Мосфильме» и вскоре вместе с моим институтским товарищем Евгением Свидетелевым, с которым мы некоторое время выступали в соавторстве, был назначен художником-постановщиком запускаемого в производство фильма «Быковцы» (позже он назывался «Родные поля»).

Я не знаю, кому принадлежала инициатива этого приглашения, но отлично помню, как мы, два еще совсем зеленых молодых человека, волнуясь, прибыли в гостиницу «Москва» для встречи с постановщиком фильма.

Волнение было понятно: постановщик (вообразить только!) сам легендарный исполнитель роли легендарного Чапаева Борис Андреевич Бабочкин. Кумир и герой нескольких поколений советских людей.

Он только что переселился в Москву и, не имея квартиры, временно жил в гостинице.

Не помню деталей этой встречи, не помню беседы. Поразила и на всю жизнь запомнилась лишь обаятельная, почти детская, открытая и доброжелательная улыбка на худощавом и немного болезненном лице.

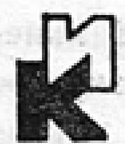
В поисках места натурных съемок — маленького русского сельца — мы исколесили все Подмосковье. Именно тогда я досконально изучил и навсегда полюбил непритязательную прелесть подмосковной природы, уютных городищек и сел. Выбор пал на село Троицу на Дмитровском шоссе, неподалеку от станции Луговая. Там мы жили в течение зимы и весны и снимали все натурные эпизоды фильма. Что говорить, это была увлекательная, очень дружная работа в очень дружном коллективе.

Меня сразу покорила требовательная, суровая честность Бабочкина. Честность, не знающая никаких компромиссов. Исключающая компромиссы.

И уже тогда я раз и навсегда понял и оценил, каким исключительным профессионалом был Борис Андреевич. Трудно забыть восхищение, испытываемое всякий раз, когда с кресла вставал больной и усталый человек (почему-то он казался в ту пору именно таким) и, выйдя на съемочную площадку, становился совсем другим: собранным, пружинистым, точно знающим, чего он хочет.

И хотя его режиссерский опыт в кино в то время был не так уж велик, в роли постановщика он выступал как Мастер.

Ощущение, что Борис Андреевич «просто» повторяет сам и требует от других воспроизводить нечто давно им продуманное и выверенное, как в много раз игранном спектак-



К 80-летию со дня рождения Б. А. Бабочкина

В январе 1984 года Борису Андреевичу Бабочкину исполнилось бы 80 лет. Творчество выдающегося актера и режиссера прочно вошло в нашу кинематографическую и театральную культуру. Борис Бабочкин принадлежит к тем мастерам искусства, чье творчество, став классикой, остается живой, действенной частью художественного процесса. Борис Бабочкин воспринял основополагающие традиции социалистического искусства, новаторски обогатил и продолжил их. С его именем связаны не просто крупные роли и спектакли. Он, подобно Борису Щукину, Николаю Черкасову, Вере Марецкой, Амвросию Бучме, Серго Закариадзе, Борису Чиркову, Николаю Мордвинову, Любови Орловой, Михаилу Жарову, Николаю Боголюбову, Максиму Штрауху, Грачия Нерсесяну, воплощает революционный дух нашего искусства, его высокую гражданственность, энергию новаторства, жизнеутверждающий пафос. Отмечая юбилей прославленного создателя образа Чапаева, мы публикуем воспоминания режиссера М. Швейцера и художника Е. Куманькова о работе с Б. А. Бабочкиным и рассказ киноведа Д. Иванеева о малоизвестных ролях актера — в фильмах «Большие крылья» и «Мертвая петля».

Михаил Швейцер

Цельность

Первые встречи с Бабочкиным произошли у меня в Театре-студии киноактера, когда готовилось его открытие. Мы начинали в то время работать над пьесой К. Одетса «Золотой мальчик», и Борис Андреевич выступил на обсуждении пьесы. Мне было очень интересно узнать мнение Бабочкина. Помню, он не морочил нам голову наукообразными построениями, его суждения были четкими, мысль понятной, оценки опирались на огромный жизненный и художественный опыт. Борис Андреевич всегда рассматривал явления искусства масштабно и предъявлял к ним большие требования.

Пьеса Одетса — далеко не классика, но бабочкинские претензии к работе над ней были на самом высоком уровне, как будто речь шла о серьезнейшей постановке Шекспира, Горького или Гоголя...

Вот с такой ответственностью этот человек всегда вел разговор — резко, прямо, открыто, потому что он любил правду, любил искусство и стоял на защите этих великих человеческих достояний.

Очень поучительной для нас, тогда молодых режиссеров, была его работа над спектаклем «Бранденбургские ворота», которым открывался театр. Прошло много лет, но впечатление сохранилось сильное. Я помню этот спектакль как нечто цельное, яркое и, как всегда у Бориса Андреевича Бабочкина, мужественное.

До этого я знал Бориса Андреевича заочно, по работе на «Мосфильме», где он ставил «Родные поля» — с моей точки зрения, замечательный фильм и по режиссуре, и по актерскому исполнению. Эта картина, бесспорно новаторская, открыла собой новое направление в теме колхозной деревни на нашем экране. Тогда в фильмах о жизни села господствовала иная поэтика. «Родные поля» меня тогда поразили — и сейчас поража-





*«Чапаев».
Чапаев — Б. Бабочкин*

ют — достоверностью, искренностью и правдивостью — правдивостью мужественной, суровой, резкой, свойственной Бабочкину — человеку и художнику. Эта неприкрытая, нелицеприятная правда о жизни, о людях произвела на меня большое впечатление и запомнилась.

Много позже, когда я делал свою первую картину «Чужая родня» — тоже о колхозной деревне,— для меня художественный мир «Родных полей» был путеводным. У меня играл замечательный артист Николай Сергеев, которого впервые снял Борис Андреевич в небольшой роли мужика с уздечкой. Сергеев — это, конечно, бабочкинский актер, художник глубинного русского национального корня, в природе которого лежат абсолютная достоверность, художественная правда. И, конечно, зоркий и взыскательный глаз Бориса Андреевича не мог не заметить такого актера, хотя расцвет его творчества в кино произошел значительно позже. И это открытие актера режиссером было также поучительно для меня.

Фильм «Чапаев» я увидел не тогда, когда он вышел на экран, а позднее, будучи уже студентом ВГИКа, и мог в некоторой степени оценить художественные достоинства картины, а не только непосредственно воспринять сюжет и характеры. Фильм произвел на меня громадное впечатление, я уже чувствовал и понимал всю его многосложность, хотя до конца тогда еще не мог ее постигнуть. И, конечно, сделанное Борисом Андреевичем в фильме огромно, незабываемо, это то, что навсегда входит краеугольным камнем в твое художественное сознание, становится частью твоей личности.

Я считаю, что последние постановки Бабочкина в Малом театре достигли высочайшего уровня. Его горьковские спектакли полны саркастического отношения ко всему мелкому, дрянному в человеке и в жизни со стороны художника, имеющего право предъявить серьезные и глубокие требования к действительности.

Когда мы стали работать с Леонидом Максимовичем Леоновым над сценарием «Бегство мистера Мак-Кинли», то идея пригласить Бабочкина на роль Боулдера явилась мне сразу же и неотвратимо. Этот образ написан Леоновым потрясающе, он выражает главную мысль всего произведения. Созданный четверть века назад, он не устарел. И я подумал, что никто так, как Бабочкин, не сможет раскрыть внутренний мир этого человека. К тому же Бабочкин очень подходил на эту роль по своей фактуре. Боулдер — человек

пожилой, много переживший и передумавший, умудренный большим опытом и объективно оценивающий и себя, и окружающий мир, и перспективы этого мира. Поэтому для меня кандидатура Бориса Андреевича Бабочкина была неоспоримой, желанной и единственной.

Когда я к нему пришел, то у нас произошел смешной разговор. Борис Андреевич прочел режиссерский сценарий и сказал, что он ему нравится, что фильм может быть интересным и надо бы сделать его, как у Феллини.

— Ну, за это я вам ручаться не могу, но будем стараться, чтобы было интересно, — ответил я.

Мы с ним долго обсуждали сценарий и характер Боулдера, причем у Бабочкина стали возникать ассоциации с реальными людьми, и он рассказал мне об одном профессоре, медике — вот человек, похожий на Боулдера. Мы пришли к единому мнению, и Борис Андреевич попросил меня прислать ему тетрадку, где на одной стороне страницы будет переписана его роль, а на другой стороне — мои соображения о решении каждой сцены. Это предложение показалось мне очень интересным, потому что оно напрягало мое творческое внимание и я должен был ответственно и кратко написать актеру, которого я очень любил и уважал, чего я от него хочу. Вскоре я выполнил просьбу Бориса Андреевича. После этого мы с ним расстались на долгое время.

На студии шли пробы, но Бориса Андреевича они, по существу, не касались, речь шла только об уточнении внешнего облика Боулдера. Мы для этого с трудом вытащили Бабочкина на студию. Он пришел в своем обственном элегантном костюме, сшитом в Париже, и сказал: «Коль скоро я буду сниматься, давайте я вам прочту монолог из трагедии Пушкина вместо текста роли». Он блистательно прочел монолог Скупого, и мы дважды сняли его. Чтение произвело на нас потрясающее впечатление. Это было в начале 1974 года, затем мы опять расстались.

И, наконец, наступили съемки.

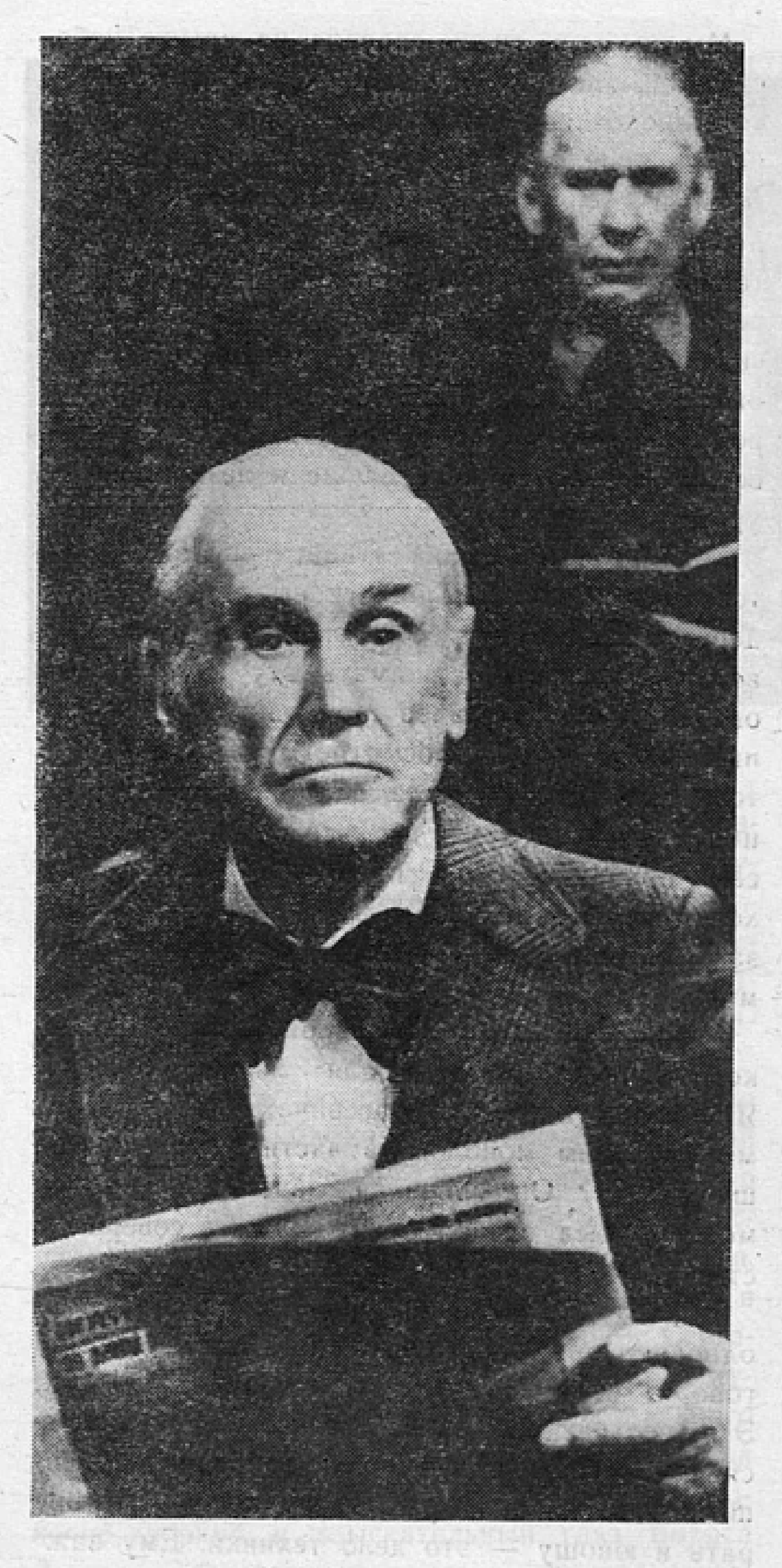
Мы снимали сцену сначала на крыше небоскреба, где у Боулдера были разведены «сельскохозяйственные угодья». Борис Андреевич пришел на первую съемку с полностью готовой ролью. Я впервые столкнулся с художником такого класса и уровня. Нам оставалось только обменяться несколькими репликами для некоторых уточнений, мизансценических и смысловых, настолько актер был подготовлен, так великолепно разработал роль внутренне. Для меня это были единственное в своем роде зрелище и незабываемый урок.

Мы работали в два этапа: сначала подготовили и сняли большие сцены в доме Боулдера, потом — его выступление в сенате. И вот настало время снимать эту кульминационную сцену: Боулдер приходит на заседание сената, чтобы посмотреть на людей, которые стоят у кормила власти. Человек этот имеет право говорить все, что думает. Боулдер сам принадлежит к правящему классу, но хочет, должен высказать власть имущим в глаза беспощадную правду о сегодняшнем мире.

Бабочкину предстояло произнести монолог, который был труден для любого актера. Я спросил Бориса Андреевича: может быть, мы разделим монолог на части, облегчим нашу задачу? Он удивился: зачем? Огромный монолог был сделан Бабочкиным в совершенстве.

В нем Бабочкин — целиком в образе, но одновременно остается самим собой: актер говорит о своих тревогах, о своих надеждах. Это неотразимо. Здесь близко соприкасаются «я» артиста и персонаж. Бабочкину совершенно не важен возраст героя, он мог бы играть и юношу — это дело техники. Ему важна та правда, которую он хочет открыть людям.

Когда картина была снята, большая часть монолога была вычеркнута людьми, которые не решились довериться Леониду Леонову и Борису Бабочкину: испугались, что миллионер получился слишком умным. Куда как правильнее считать всех миллионеров глупыми! Монолог от сокращения утратил свою логику,



«Бегство мистера Мак-Кинли».
Боулдер — Б. Бабочкин

свою железную поступь. Он весь шел у Бабочкина с такой силой и страстью, что не был длинным, а после сокращения он кажется затянутым.

Роли, как и люди, имеют свою судьбу. Последняя работа в кино оставила у Бабочкина горечь. Он так глубоко переживал потерю в роли, что даже не стал смотреть фильм.

Леонид Леонов был очень доволен Боулдером Бориса Бабочкина.

С радостью вспоминаю, что уже в начале работы над картиной мы подружились с Борисом Андреевичем. Он посвятил меня в свои жизненные обстоятельства, я его ближе узнал, понял и нашел подтверждение своему представлению об этом человеке и художнике — необыкновенном человеке и великом художнике.

Что в нем главное?

Прежде всего, Бабочкин — русский советский человек и художник. Его корни, его традиции — в русской национальной почве, она сказывается в каждой его работе. Ее нельзя не понять, не почувствовать ясно в его «Плотницких рассказах», в «Скучной истории». Телевизионные произведения Бабочкина по Белову и Чехову — это шедевры, в них отражен весь актер — его глубинная суть, его любовь к народу, понимание народной жизни. Когда смотришь эти работы, думаешь о судьбе народа, о перспективах развития народной жизни. Это происходит потому, что он «глядит глазами своей национальной стихии, глазами всего народа, чувствует и говорит так, что соотечественникам его кажется, будто это чувствуют и говорят они сами», как писал Гоголь о Пушкине. Таким был Бабочкин. Мощь его искусства питается национальной стихией. Вспомним еще раз его спектакли по пьесам Чехова и Горького. Телевизионные фильмы Бабочкина надо показывать как можно чаще, они неисчерпаемы, их можно смотреть без конца и учиться искусству и жизни.

Борис Андреевич никогда не уклонялся от борьбы, от трудностей, он шел им навстречу. Он никогда не искал комфорта, покоя — это подтверждает вся его жизнь. Вот что такое, по-моему, идейный человек. Заряд идейности у Бабочкина был колоссальный, с полярно выраженными «за» и «против» — при полном отсутствии смягчающего елея. Узнать такого человека — это большое счастье. Актерское искусство, режиссура — как бы надстройка

над базисом: личностью художника. Творчество Бабочкина — это сама жизнь, истинная жизнь, а не имитация, не игра в правду. Он никогда не изменял своим принципам, жизненным и художественным, они были у него едины. От малого — жизненной достоверности, тонкости интонаций — и до философских раздумий о человеке, о Родине, о ее будущем — все цельно в его искусстве. Борис Бабочкин — удивительное явление нашей культуры. Сравнивать его не с кем.

Евгений Куманьков

Величие простоты

Бывают личности, которые оказывают огромное влияние на нашу жизнь не только и не столько поступками и словами, к нам относящимися, но и самим фактом своего существования. Нас поражает уже одно то, что они есть рядом с нами, а их способность совершать поступки и дела, нам недоступные, восхищает нас и побуждает к поиску в себе возможностей доселе нам несвойственных. И в этом наше большое счастье. Такой личностью был для меня Борис Андреевич Бабочкин.

Кто-то сказал: «Жизнь — это не те дни, которые прошли, а те, что запомнились». Знакомство с Бабочкиным, несмотря на всю несистематичность и даже случайность наших встреч, стало частью моей жизни.

По окончании Всесоюзного государственного института кинематографии я оказался на «Мосфильме» и вскоре вместе с моим институтским товарищем Евгением Свидетелевым, с которым мы некоторое время выступали в соавторстве, был назначен художником-постановщиком запускаемого в производство фильма «Быковцы» (позже он назывался «Родные поля»).

Я не знаю, кому принадлежала инициатива этого приглашения, но отлично помню, как мы, два еще совсем зеленых молодых человека, волнуясь, прибыли в гостиницу «Москва» для встречи с постановщиком фильма.

Волнение было понятно: постановщик (вообразить только!) сам легендарный исполнитель роли легендарного Чапаева Борис Андреевич Бабочкин. Кумир и герой нескольких поколений советских людей.

Он только что переселился в Москву и, не имея квартиры, временно жил в гостинице.

Не помню деталей этой встречи, не помню беседы. Поразила и на всю жизнь запомнилась лишь обаятельная, почти детская, открытая и доброжелательная улыбка на худощавом и немного болезненном лице.

В поисках места натурных съемок — маленького русского сельца — мы исколесили все Подмосковье. Именно тогда я досконально изучил и навсегда полюбил непритязательную прелесть подмосковной природы, уютных городишек и сел. Выбор пал на село Троицу на Дмитровском шоссе, неподалеку от станции Луговая. Там мы жили в течение зимы и весны и снимали все натурные эпизоды фильма. Что говорить, это была увлекательная, очень дружная работа в очень дружном коллективе.

Меня сразу покорила требовательная, суровая честность Бабочкина. Честность, не знающая никаких компромиссов. Исключающая компромиссы.

И уже тогда я раз и навсегда понял и оценил, каким исключительным профессионалом был Борис Андреевич. Трудно забыть восхищение, испытываемое всякий раз, когда с кресла вставал больной и усталый человек (почему-то он казался в ту пору именно таким) и, выйдя на съемочную площадку, становился совсем другим: собранным, пружинистым, точно знающим, чего он хочет.

И хотя его режиссерский опыт в кино в то время был не так уж велик, в роли постановщика он выступал как Мастер.

Ощущение, что Борис Андреевич «просто» повторяет сам и требует от других воспроизводить нечто давно им продуманное и выверенное, как в много раз игранном спектак-



«Большие крылья». Кузнецов — Б. Бабочкин

ле, возникало часто. Хотя, конечно же, все рождалось у него впервые, сначала в глубинах его души, а потом на наших глазах. Но тайники его творчества всегда были закрыты.

...Работа над фильмом закончилась. Было грустно, что она позади, так бывает всегда, когда прощаешься с чем-то очень хорошим.

Затем это чувство затмили новые работы, новые люди, новые встречи и заботы. Наши жизненные пути разошлись. Мы встречались редко, случайно, походя.

Обстоятельства упорно не сближали нас.

И вот по прошествии больше чем десятилетия раздался телефонный звонок: «Давай сделаем спектакль». С Бабочкиным я готов был работать где угодно и когда угодно, поэтому тут же охотно согласился, хотя с театром до этого никогда никаких дел не имел. Мы приступили к разработке сценического пространства пьесы Назыма Хикмета «Всеми забытый», которую Бабочкин намеревался поставить в киевском Театре имени Леси Украинки. Декорации к спектаклю были в основном решены, однако постановка, не помню уже по какой причине, была прекращена, и в наших отношениях наступила новая пауза. Но фактически именно Бабочкин приобщил меня к театру.

Я знал, что творческая жизнь этого большого художника складывалась очень непросто. Ему никак не удавалось найти тот плацдарм, где бы во всю ширь могли развернуться его недюжинное дарование и богатейший творческий опыт. Не было достойных его таланта кинематографических работ. Менялись театральные площадки — Театр имени Вахтангова, «Тени» в Театре имени Пушкина, постановки в Болгарии. Все, что он делал, было высокопрофессионально (особенно Клаверов в «Тенях»), но всегда казалось, что это лишь маленькая частица его огромных возможностей. Я знаю, что трудную творческую судьбу Бориса Андреевича связывали и с его колючим характером. Безграничная любовь к выдающемуся художнику обязывает меня высказаться по этому деликатному поводу.

Мне не раз доводилось слышать, как люди, которым не был близок характер Бабочкина, называли его «старым князем Болконским». Думаю, такое сравнение вопреки их намерениям звучит как комплимент. Когда не ценят чувство собственного достоинства и твердость

убеждений, то людей, обладающих ими, обычно обвиняют в негибкости, рассматривая эту негибкость как порок. Для меня нет на свете более весомого, более ласкового, идущего от самого сердца слова, чем слово «душенька», которое прохрипел умирающий старый князь Болконский. Я всегда был уверен в том, что в Борисе Андреевиче таится такое слово и именно он способен «по-болконски» произнести его, ибо по природе своей он был в высшей степени добрым и сердечным человеком.

И я уверен, что причиной сложной творческой судьбы Бабочкина был вовсе не его неуживчивый характер, а то, что превыше всего в жизни он ставил свои убеждения и принципы. В силу этого он не терпел фальши и беспринципности. Поэтому и с людьми рвал круто и решительно, не признавал половинчатых отношений.

У Горького в «Жизни Клима Самгина» есть такие слова: «Благородными металлами называют те из них, которые почти совсем не окисляются... Благородные, духовно стойкие люди тоже не окисляются, то есть не поддаются ударам судьбы, несчастьям и вообще...»

Именно таким «неокисляющимся», благородным представляется мне Борис Андреевич Бабочкин, он незримо стал моей нравственной опорой в жизни.

В известном стихотворении Пастернака «Быть знаменитым некрасиво...» — этом своеобразном нравственном кодексе художника — есть такие строки:

И надо оставлять пробелы
В судьбе, а не среди бумаг,
Места и главы жизни целой
Отчеркивая на полях.

Именно в силу вышесказанного Борис Андреевич, как художник честный и истинный, «оставлял пробелы» и «отчеркивал» на полях своей судьбы многое. Дорого обходились ему эти «пробелы». Искусство тоже несло большие потери. Но иначе он не мог.

...Следующая наша встреча состоялась в Малом театре на постановке чеховского «Иванова», где Бабочкин снова предложил мне сотрудничество, которое оказалось одним из самых светлых эпизодов в моей творческой жизни. Праздничность, легкость, приподнятость, редкостное взаимопонимание с режиссером сопутствовало всей нашей работе над спектаклем.

Спектакль создавался к столетию со дня рождения А. П. Чехова и, как ни странно, был первым обращением Малого театра к творчеству писателя.

Свои соображения по поводу постановки пьесы Борис Андреевич изложил в известной статье, и я постараюсь их не касаться. Замечу лишь, что в его устном изложении они производили еще большее, зажигающее впечатление.

Счастливо найденная интонация спектакля сформировала и определенным образом окрасила весь процесс постановки, и, хотя работа, как я сейчас понимаю, была сложной, мне до сих пор кажется, что все получилось как бы само собою.

«Большие крылья».
Кузнецов — Б. Бабочкин



Происходило это, видимо, потому, что наши волнения были близки. Настолько близки, что стали общими. Мы были полны ощущением бесконечной красоты жизни, дуновением весеннего ветра, тревогой деревенских закатов, чудом самого факта человеческого существования, острой болью от несовершенства этого существования, трагедией неумения жить.

Я помню, что с восхищением следил за тем, как под сильной, но неназойливой, не диктаторской рукой режиссера возникали совершенно живые фигуры героев: доброго, но слабого Лебедева, ставшего одной из лучших ролей великолепного М. И. Жарова; прекрасной и несчастной Сарры — в совершенном исполнении К. Ф. Роек; жалкого фигляра и трагически одинокого человека Шабельского — безукоризненно сыгранного Е. П. Велиховым; вечно озабоченного настырного Косых — Н. А. Светловидова; величавой в своей скаредности Зюзюшки, образ которой создала выдающаяся актриса Е. М. Шатрова. И конечно, Иванова — М. И. Царева и самого Бабочкина.

Счастье — это нечто возникающее внутри нас. Это «нечто» сумел вызвать во мне созданный Бабочкиным «Иванов». Для меня он так и остался ощущением счастья. Может быть, поэтому, а может, потому, что это был действительно выдающийся спектакль, но ни один «Иванов», которых с той поры я пересмотрел множество, в моем восприятии не приближался по уровню к поставленному Борисом Андреевичем Бабочкиным.

В так называемую «пасторальную тональность» окрашены все мои воспоминания, связанные с работой над спектаклем «Иванов». Несмотря на то, что однажды, придя в зрительный зал, где должна была идти репетиция, я застал странную картину: на сцене шла необговоренная со мной передвижка стен декорации. У режиссерского столика стоял Борис Андреевич в своей обычной позе — руки в карманах, плотно прижав локти к корпусу, плечи приподняты, — и переступая с носка на пятку и обратно, он, видимо, руководил процессом. Я подошел к нему и сказал:

— Борис Андреевич, я так не привык.

Как известно, у Бориса Андреевича никогда не возникала необходимость лезть за словом в карман, и он тут же наотмашь отпарировал:

— А ты еще вообще не привык...

В ту пору и я был человеком достаточно решительным. Поэтому, потрясенный, я тут же покинул зал, отправился в макетную с тем, чтобы забрать кое-что из своих вещей, а затем уехать домой и не возвращаться больше к проблемам постановки «Иванова» в Малом театре. Однако уйти я не успел. В дверях макетной появилась знакомая фигура Бабочкина. Он вынул из кармана руку и протянул мне:

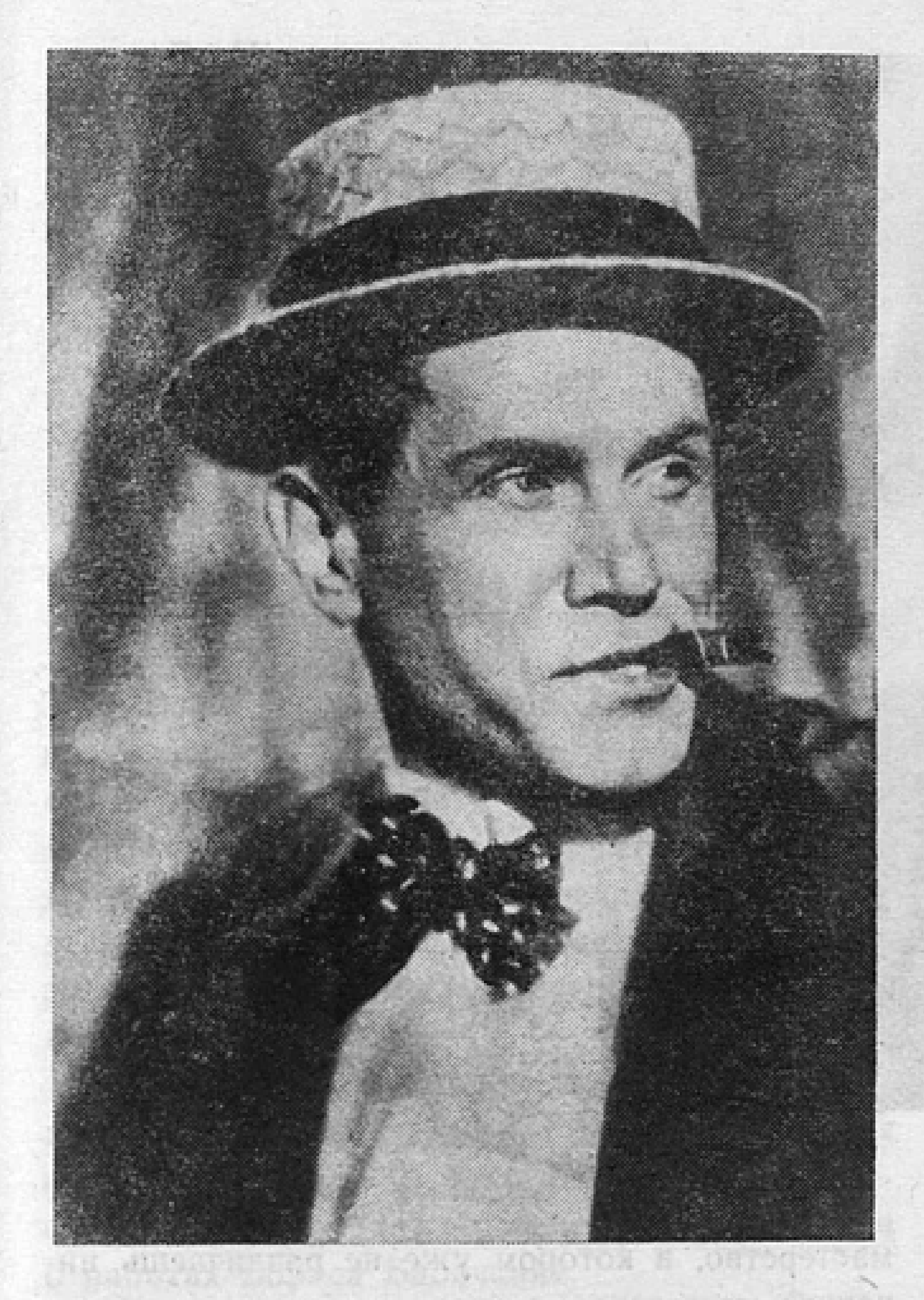
— Давай, а?

Так разрешился единственный за всю нашу совместную работу конфликт.

Работать с Бабочкиным было легко. Думаю, это подтвердит большинство сотрудничавших с ним актеров и художников. Происходило это по причине его глубочайшего доверия к партнерам и широкого, точного и, я бы сказал, крупного ви́дения. Будучи чрезвычайно требовательным в своих главных, принципиальных позициях, он никогда не упорствовал по пустякам, предоставляя каждому, кто с ним работает, полнейшую инициативу.

Время постановки «Иванова» было временем моего наибольшего сближения с Борисом Андреевичем. Я часто бывал у него на Кутузовском, пользовался его гостеприимством, слушал увлекательные рассказы о Певцове, которого он боготворил и считал своим учителем, о крупных событиях и жизненных мелочах и о многом, многом другом. Особенно интересными были воспоминания Бабочкина о его театральных потрясениях.

Меня не удивляло, что он восторженно говорил о выдающемся актере Михаиле Чехове, подробно вспоминая его Хлестакова или Эрика XIV. Я понимал, что искусство этого исключительного мастера было близко ему. Но для меня было неожиданностью, что одним из самых сильных театральных потрясений он считал «Маскарад» Лермонтова в Александринском театре. Об этом спектакле Борис Андрее-



«Мертвая петля».
Уточкин — Б. Бабочкин

вич рассказывал бесконечно много, считая его едва ли не вершиной театрального искусства своего времени, всякий раз отмечая художественную правду, которую нес этот праздничный спектакль. По первому поверхностному ходу мне казалось, что эстетика знаменитого спектакля должна была находиться вдали от эстетической программы самого Бабочкина. Однако по зрелом размышлении я отчетливо понял, что ничего парадоксального в этом не было. В приверженности к спектаклю Вс. Мейерхольда сказалась лишь естественная закономерность творческой природы самого Бабочкина. Я понял, что он, будучи поборником жесточайшей правды на сцене и на экране, утверждая всем своим существом и всем своим творчеством искусство предельно реалистическое, лишенное всякой форсированной приподнятости, одновременно был активнейшим противником приземленного, «ползучего» реализма, где художественная правда подменяется имитацией бескрылого правдоподобия. Искусство Бабочкина всегда было искусством полета, и именно этот полет — режиссерский, актерский, художнический — восхищал его в «Маскараде»...

Тут же, вслед за «Ивановым», мы приступили к пьесе И. Дворецкого «Взрыв». Думаю, что обстоятельства, побудившие Бориса Андреевича взяться за постановку, были в какой-то мере вынужденными, так что с самого начала этой работе не сопутствовала окрыленность, которой был пронизан «Иванов». Тем не менее высочайший профессионализм, свойственный Бабочкину, сказался и здесь. Мы очень быстро договорились об основных принципах оформления, и вскоре был создан и утвержден макет.

Однако работу над этим спектаклем Бабочкин не завершил, то ли окончательно разуверившись в драматургическом материале, который, по его мнению, требовал решительного усовершенствования, то ли еще по каким-то причинам. И, к сожалению, это наше творческое сотрудничество неожиданно оказалось последним.

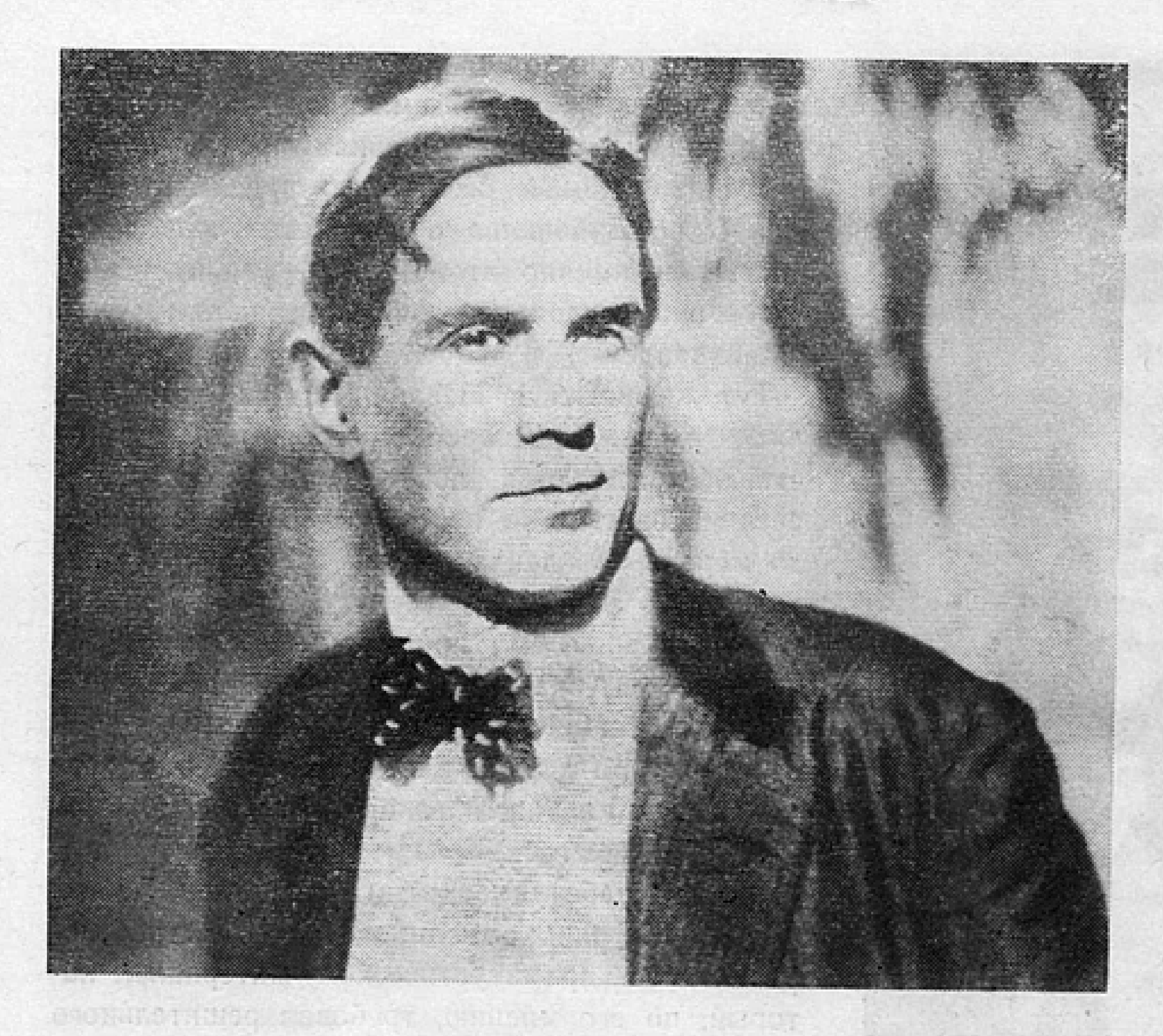
Судьба упорно не сводила нас в совместной работе.

В последний раз мы с ним встретились в выставочном зале на Кузнецком мосту, где проходила моя персональная выставка. Встретились радостно. В книге отзывов он оставил запись, в конце которой написал: «Надеюсь, что наша главная встреча — впереди. Борис Бабочкин».

Увы, она не состоялась, эта главная встреча. Не состоялась. И боль по этому поводу до сих пор гнетет меня, хотя прошло достаточно много лет с того трагического дня, как не стало Бориса Андреевича.

Не стало Мастера, работать с которым было почетно, радостно и легко, ибо его вера и доверие окрыляли.

Существует страшная, чудовищная формула бюрократов и мещан: «незаменимых нет». Неправда, хочется крикнуть им в лицо! Нет за-



«Мертвая петля». Уточкин — Б. Бабочкин

мены Борису Андреевичу Бабочкину. Он был уникален. Его не стало, и — образовалась пустота, до сих пор не заполненная, и заполнить ее невозможно.

Иногда думаю, что Борис Андреевич сделал далеко не все, что ему было предназначено, на что он был способен, высказался он далеко не полностью. И как много потеряли от этого все мы!

И тогда я напоминаю себе о великом подвиге «Чапаева», и о «Дачниках», и об «Иванове», и о телевизионных «Плотницких рассказах» — своеобразном продолжении «Родных полей», о «Скучной истории» и, главным образом, об одной из его последних работ — о «Маленьких трагедиях» Пушкина, которую он осуществил на телевидении.

Я стараюсь не пропускать ни одного из их повторений на экране. И когда я вижу и слышу вновь и вновь, как он читает пушкинский текст, меня берет оторопь и охватывает восторг оттого, что такое возможно. Меня поражает это высочайшее творение художника, мастерство, в котором уже не различаешь никакого мастерства, а только видишь, как бьется живое сердце и напряженно работает острый, пытливый ум.

Какими поверхностными кажутся тогда наши пресловутые споры и дискуссии об актерском мастерстве. «Личность — роль». «Раствориться в роли — не раствориться». «Переживание — отношение»... Высокое творение сливает все воедино. Когда я вижу и слышу, как словами и мыслями гениального Пушкина рассказал о самом своем сокровенном большой человек и большой художник Борис Андреевич Бабочкин, и благодаря ему я словно впервые слышу Пушкина, Пушкина — Бабочкина, очищенного от пресловутого «актерства», от всяческих наслоений и предвзятостей, — я низко склоняю голову в благодарности к тому, кто дошел до таких вершин искусства и тем подарил нам высочайшую радость.



«Большие крылья».
Кузнецов — Б. Бабочкин

ле, возникало часто. Хотя, конечно же, все рождалось у него впервые, сначала в глубинах его души, а потом на наших глазах. Но тайники его творчества всегда были закрыты.

...Работа над фильмом закончилась. Было грустно, что она позади, так бывает всегда, когда прощаешься с чем-то очень хорошим.

Затем это чувство затмили новые работы, новые люди, новые встречи и заботы. Наши жизненные пути разошлись. Мы встречались редко, случайно, походя.

Обстоятельства упорно не сближали нас.

И вот по прошествии больше чем десятилетия раздался телефонный звонок: «Давай сделаем спектакль». С Бабочкиным я готов был работать где угодно и когда угодно, поэтому тут же охотно согласился, хотя с театром до этого никогда никаких дел не имел. Мы приступили к разработке сценического пространства пьесы Назыма Хикмета «Всеми забытый», которую Бабочкин намеревался поставить в киевском Театре имени Леси Украинки. Декорации к спектаклю были в основном решены, однако постановка, не помню уже по какой причине, была прекращена, и в наших отношениях наступила новая пауза. Но фактически именно Бабочкин приобщил меня к театру.

Я знал, что творческая жизнь этого большого художника складывалась очень непросто. Ему никак не удавалось найти тот плацдарм, где бы во всю ширь могли развернуться его недюжинное дарование и богатейший творческий опыт. Не было достойных его таланта кинематографических работ. Менялись театральные площадки — Театр имени Вахтангова, «Тени» в Театре имени Пушкина, постановки в Болгарии. Все, что он делал, было высокопрофессионально (особенно Клаверов в «Тенях»), но всегда казалось, что это лишь маленькая частица его огромных возможностей. Я знаю, что трудную творческую судьбу Бориса Андреевича связывали и с его колючим характером. Безграничная любовь к выдающемуся художнику обязывает меня высказаться по этому деликатному поводу.

Мне не раз доводилось слышать, как люди, которым не был близок характер Бабочкина, называли его «старым князем Болконским». Думаю, такое сравнение вопреки их намерениям звучит как комплимент. Когда не ценят чувство собственного достоинства и твердость

убеждений, то людей, обладающих ими, обычно обвиняют в негибкости, рассматривая эту негибкость как порок. Для меня нет на свете более весомого, более ласкового, идущего от самого сердца слова, чем слово «душенька», которое прохрипел умирающий старый князь Болконский. Я всегда был уверен в том, что в Борисе Андреевиче таится такое слово и именно он способен «по-болконски» произнести его, ибо по природе своей он был в высшей степени добрым и сердечным человеком.

И я уверен, что причиной сложной творческой судьбы Бабочкина был вовсе не его неуживчивый характер, а то, что превыше всего в жизни он ставил свои убеждения и принципы. В силу этого он не терпел фальши и беспринципности. Поэтому и с людьми рвал круто и решительно, не признавал половинчатых отношений.

У Горького в «Жизни Клима Самгина» есть такие слова: «Благородными металлами называют те из них, которые почти совсем не окисляются... Благородные, духовно стойкие люди тоже не окисляются, то есть не поддаются ударам судьбы, несчастьям и вообще...»

Именно таким «неокисляющимся», благородным представляется мне Борис Андреевич Бабочкин, он незримо стал моей нравственной опорой в жизни.

В известном стихотворении Пастернака «Быть знаменитым некрасиво...» — этом своеобразном нравственном кодексе художника — есть такие строки:

И надо оставлять пробелы
В судьбе, а не среди бумаг,
Места и главы жизни целой
Отчеркивая на полях.

Именно в силу вышесказанного Борис Андреевич, как художник честный и истинный, «оставлял пробелы» и «отчеркивал» на полях своей судьбы многое. Дорого обходились ему эти «пробелы». Искусство тоже несло большие потери. Но иначе он не мог.

...Следующая наша встреча состоялась в Малом театре на постановке чеховского «Иванова», где Бабочкин снова предложил мне сотрудничество, которое оказалось одним из самых светлых эпизодов в моей творческой жизни. Праздничность, легкость, приподнятость, редкостное взаимопонимание с режиссером сопутствовало всей нашей работе над спектаклем.

Спектакль создавался к столетию со дня рождения А. П. Чехова и, как ни странно, был первым обращением Малого театра к творчеству писателя.

Свои соображения по поводу постановки пьесы Борис Андреевич изложил в известной статье, и я постараюсь их не касаться. Замечу лишь, что в его устном изложении они производили еще большее, зажигающее впечатление.

Счастливо найденная интонация спектакля сформировала и определенным образом окрасила весь процесс постановки, и, хотя работа, как я сейчас понимаю, была сложной, мне до сих пор кажется, что все получилось как бы само собою.

«Большие крылья».
Кузнецов — Б. Бабочкин



Происходило это, видимо, потому, что наши волнения были близки. Настолько близки, что стали общими. Мы были полны ощущением бесконечной красоты жизни, дуновением весеннего ветра, тревогой деревенских закатов, чудом самого факта человеческого существования, острой болью от несовершенства этого существования, трагедией неумения жить.

Я помню, что с восхищением следил за тем, как под сильной, но неназойливой, не диктаторской рукой режиссера возникали совершенно живые фигуры героев: доброго, но слабого Лебедева, ставшего одной из лучших ролей великолепного М. И. Жарова; прекрасной и несчастной Сарры — в совершенном исполнении К. Ф. Роек; жалкого фигляра и трагически одинокого человека Шабельского — безукоризненно сыгранного Е. П. Велиховым; вечно озабоченного настырного Косых — Н. А. Светловидова; величавой в своей скаредности Зюзюшки, образ которой создала выдающаяся актриса Е. М. Шатрова. И конечно, Иванова — М. И. Царева и самого Бабочкина.

Счастье — это нечто возникающее внутри нас. Это «нечто» сумел вызвать во мне созданный Бабочкиным «Иванов». Для меня он так и остался ощущением счастья. Может быть, поэтому, а может, потому, что это был действительно выдающийся спектакль, но ни один «Иванов», которых с той поры я пересмотрел множество, в моем восприятии не приближался по уровню к поставленному Борисом Андреевичем Бабочкиным.

В так называемую «пасторальную тональность» окрашены все мои воспоминания, связанные с работой над спектаклем «Иванов». Несмотря на то, что однажды, придя в зрительный зал, где должна была идти репетиция, я застал странную картину: на сцене шла необговоренная со мной передвижка стен декорации. У режиссерского столика стоял Борис Андреевич в своей обычной позе — руки в карманах, плотно прижав локти к корпусу, плечи приподняты, — и переступая с носка на пятку и обратно, он, видимо, руководил процессом. Я подошел к нему и сказал:

— Борис Андреевич, я так не привык.

Как известно, у Бориса Андреевича никогда не возникала необходимость лезть за словом в карман, и он тут же наотмашь отпарировал:

— А ты еще вообще не привык...

В ту пору и я был человеком достаточно решительным. Поэтому, потрясенный, я тут же покинул зал, отправился в макетную с тем, чтобы забрать кое-что из своих вещей, а затем уехать домой и не возвращаться больше к проблемам постановки «Иванова» в Малом театре. Однако уйти я не успел. В дверях макетной появилась знакомая фигура Бабочкина. Он вынул из кармана руку и протянул мне:

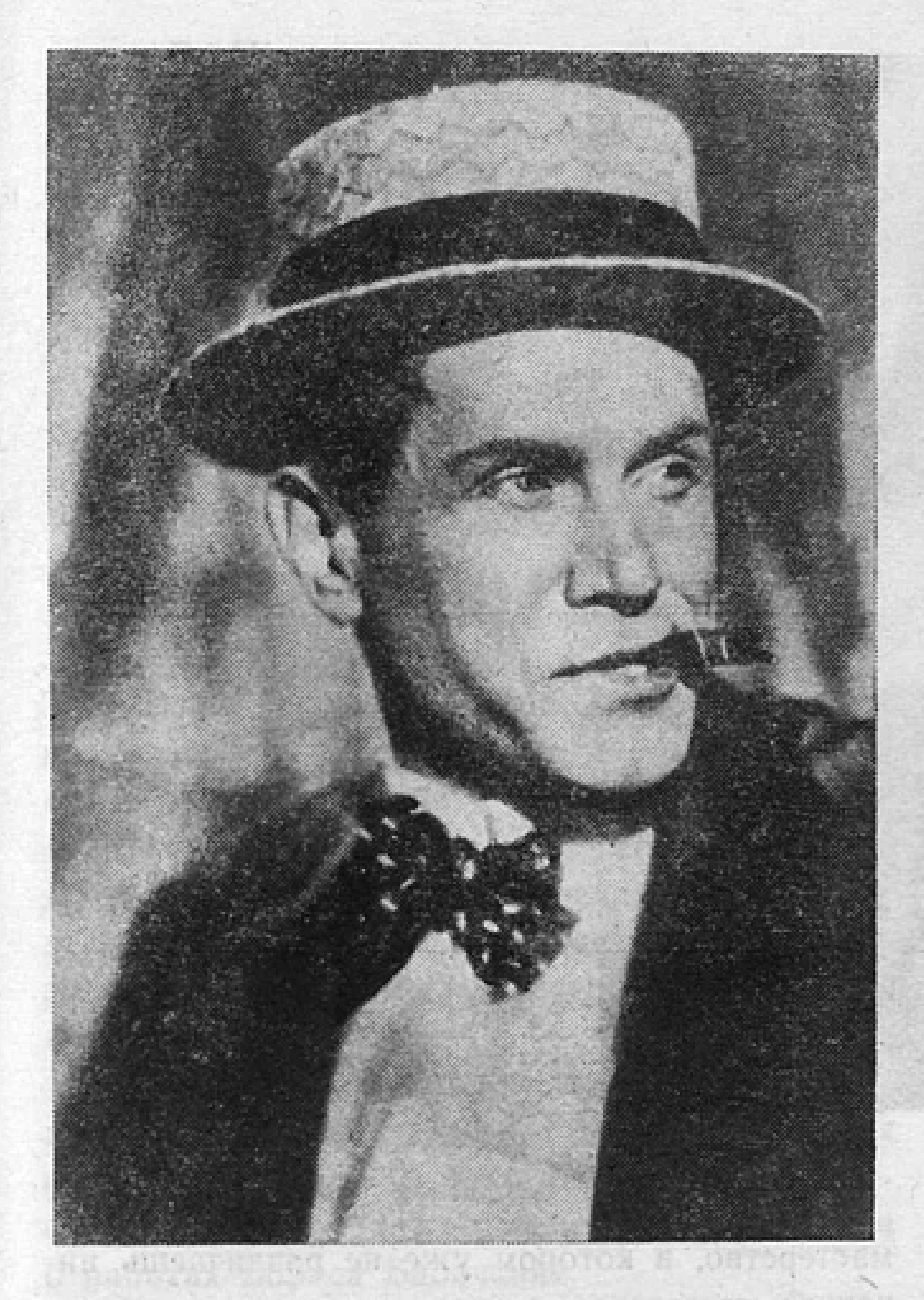
— Давай, а?

Так разрешился единственный за всю нашу совместную работу конфликт.

Работать с Бабочкиным было легко. Думаю, это подтвердит большинство сотрудничавших с ним актеров и художников. Происходило это по причине его глубочайшего доверия к партнерам и широкого, точного и, я бы сказал, крупного ви́дения. Будучи чрезвычайно требовательным в своих главных, принципиальных позициях, он никогда не упорствовал по пустякам, предоставляя каждому, кто с ним работает, полнейшую инициативу.

Время постановки «Иванова» было временем моего наибольшего сближения с Борисом Андреевичем. Я часто бывал у него на Кутузовском, пользовался его гостеприимством, слушал увлекательные рассказы о Певцове, которого он боготворил и считал своим учителем, о крупных событиях и жизненных мелочах и о многом, многом другом. Особенно интересными были воспоминания Бабочкина о его театральных потрясениях.

Меня не удивляло, что он восторженно говорил о выдающемся актере Михаиле Чехове, подробно вспоминая его Хлестакова или Эрика XIV. Я понимал, что искусство этого исключительного мастера было близко ему. Но для меня было неожиданностью, что одним из самых сильных театральных потрясений он считал «Маскарад» Лермонтова в Александринском театре. Об этом спектакле Борис Андрее-



«Мертвая петля».
Уточкин — Б. Бабочкин

вич рассказывал бесконечно много, считая его едва ли не вершиной театрального искусства своего времени, всякий раз отмечая художественную правду, которую нес этот праздничный спектакль. По первому поверхностному ходу мне казалось, что эстетика знаменитого спектакля должна была находиться вдали от эстетической программы самого Бабочкина. Однако по зрелом размышлении я отчетливо понял, что ничего парадоксального в этом не было. В приверженности к спектаклю Вс. Мейерхольда сказалась лишь естественная закономерность творческой природы самого Бабочкина. Я понял, что он, будучи поборником жесточайшей правды на сцене и на экране, утверждая всем своим существом и всем своим творчеством искусство предельно реалистическое, лишенное всякой форсированной приподнятости, одновременно был активнейшим противником приземленного, «ползучего» реализма, где художественная правда подменяется имитацией бескрылого правдоподобия. Искусство Бабочкина всегда было искусством полета, и именно этот полет — режиссерский, актерский, художнический — восхищал его в «Маскараде»...

Тут же, вслед за «Ивановым», мы приступили к пьесе И. Дворецкого «Взрыв». Думаю, что обстоятельства, побудившие Бориса Андреевича взяться за постановку, были в какой-то мере вынужденными, так что с самого начала этой работе не сопутствовала окрыленность, которой был пронизан «Иванов». Тем не менее высочайший профессионализм, свойственный Бабочкину, сказался и здесь. Мы очень быстро договорились об основных принципах оформления, и вскоре был создан и утвержден макет.

Однако работу над этим спектаклем Бабочкин не завершил, то ли окончательно разуверившись в драматургическом материале, который, по его мнению, требовал решительного усовершенствования, то ли еще по каким-то причинам. И, к сожалению, это наше творческое сотрудничество неожиданно оказалось последним.

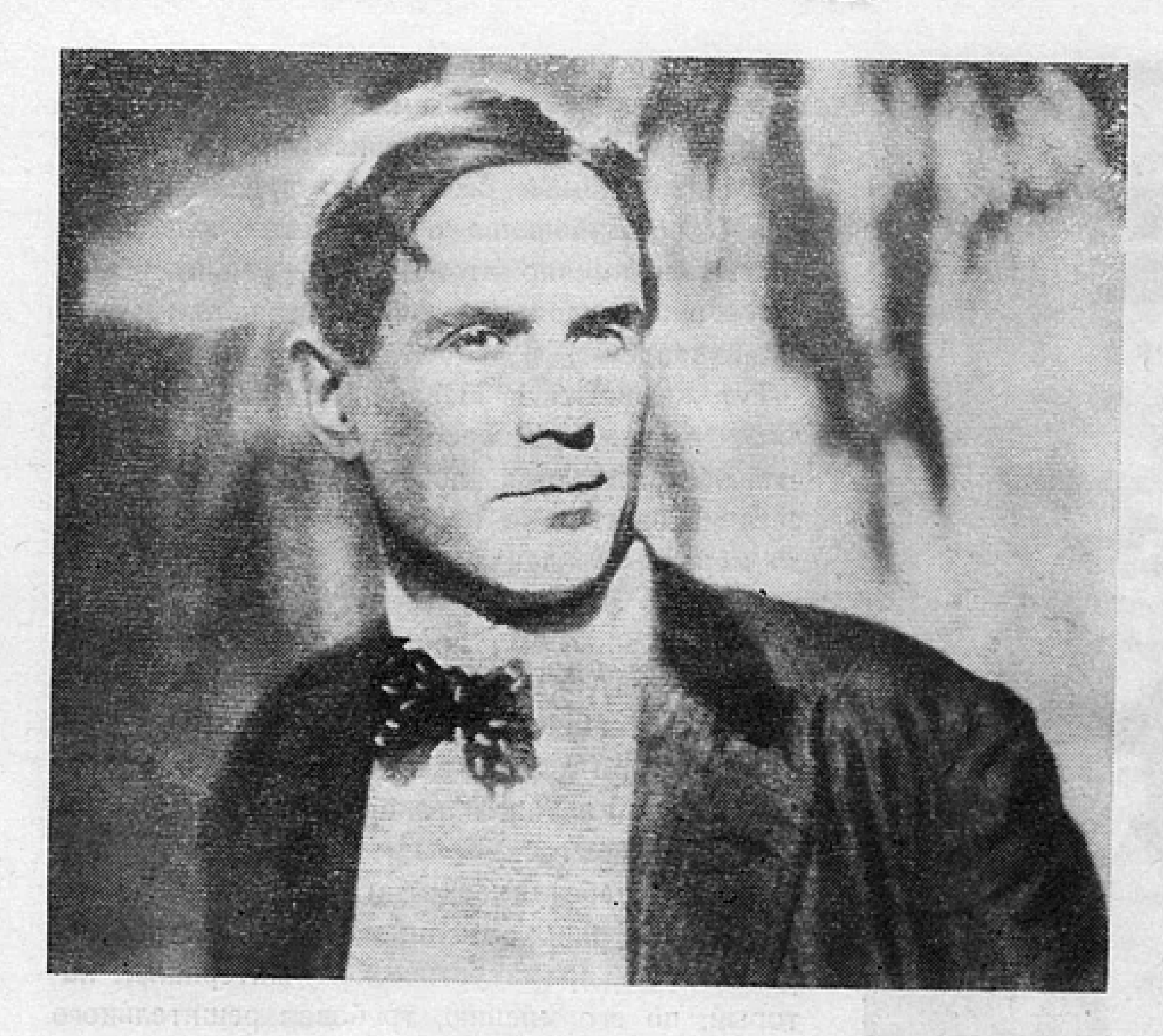
Судьба упорно не сводила нас в совместной работе.

В последний раз мы с ним встретились в выставочном зале на Кузнецком мосту, где проходила моя персональная выставка. Встретились радостно. В книге отзывов он оставил запись, в конце которой написал: «Надеюсь, что наша главная встреча — впереди. Борис Бабочкин».

Увы, она не состоялась, эта главная встреча. Не состоялась. И боль по этому поводу до сих пор гнетет меня, хотя прошло достаточно много лет с того трагического дня, как не стало Бориса Андреевича.

Не стало Мастера, работать с которым было почетно, радостно и легко, ибо его вера и доверие окрыляли.

Существует страшная, чудовищная формула бюрократов и мещан: «незаменимых нет». Неправда, хочется крикнуть им в лицо! Нет за-



«Мертвая петля».
Уточкин — Б. Бабочкин

мены Борису Андреевичу Бабочкину. Он был уникален. Его не стало, и — образовалась пустота, до сих пор не заполненная, и заполнить ее невозможно.

Иногда думаю, что Борис Андреевич сделал далеко не все, что ему было предназначено, на что он был способен, высказался он далеко не полностью. И как много потеряли от этого все мы!

И тогда я напоминаю себе о великом подвиге «Чапаева», и о «Дачниках», и об «Иванове», и о телевизионных «Плотницких рассказах» — своеобразном продолжении «Родных полей», о «Скучной истории» и, главным образом, об одной из его последних работ — о «Маленьких трагедиях» Пушкина, которую он осуществил на телевидении.

Я стараюсь не пропускать ни одного из их повторений на экране. И когда я вижу и слышу вновь и вновь, как он читает пушкинский текст, меня берет оторопь и охватывает восторг оттого, что такое возможно. Меня поражает это высочайшее творение художника, мастерство, в котором уже не различаешь никакого мастерства, а только видишь, как бьется живое сердце и напряженно работает острый, пытливый ум.

Какими поверхностными кажутся тогда наши пресловутые споры и дискуссии об актерском мастерстве. «Личность — роль». «Раствориться в роли — не раствориться». «Переживание — отношение»... Высокое творение сливает все воедино. Когда я вижу и слышу, как словами и мыслями гениального Пушкина рассказал о самом своем сокровенном большой человек и большой художник Борис Андреевич Бабочкин, и благодаря ему я словно впервые слышу Пушкина, Пушкина — Бабочкина, очищенного от пресловутого «актерства», от всяческих наслоений и предвзятостей, — я низко склоняю голову в благодарности к тому, кто дошел до таких вершин искусства и тем подарил нам высочайшую радость.

Д. Иванеев

Две роли Бабочкина, которые вам неизвестны

Творческая биография Бориса Бабочкина тесно связана с киностудией «Ленфильм». Здесь он начал свою работу в кино, сыграв в 1928 году Караваева в экранизации романа Д. Фурманова «Мятеж». Двенадцать из двух десятков фильмов с участием Бориса Андреевича поставлены режиссерами «Ленфильма».

В кабинете истории «Ленфильма» бережно хранятся тысячи фотографий, отражающих историю студии и работу ее мастеров. Несколько десятков фотографий напоминают нам о работах Бориса Бабочкина.

Вот четыре из них (см. с. 116—120). Фотографии эти неизвестны или малоизвестны не только любителям кинематографа, но и многим историкам кино и исследователям творчества одного из крупнейших деятелей советского театра и кино.

Весной 1937 года на экраны вышел фильм «Большие крылья», в котором Бабочкин сыграл главную роль — талантливого авиаконструктора Кузнецова. Актера увлекала возможность создать образ современника — человека сильного, волевого, озабоченного будущим своей Родины и отдающего ей весь свой талант. Однако фильм вызвал резкую критику и был снят с экранов.

В 1940 году был готов сценарий Леонида Трауберга «Мертвая петля», рассказывавший о судьбе Сергея Уточкина, одаренного спортсмена, одного из первых русских авиаторов. В 1941 году началась работа над фильмом. Его ставили Семен Тимошенко, опытный кинематографист, и Борис Бабочкин, недавно начавший режиссерскую деятельность и уже поставивший несколько спектаклей в ленинградских театрах. Он же исполнял в фильме главную роль.

Картина «Мертвая петля», к сожалению, не стала режиссерским кинодебютом Бабочкина. Начавшаяся война остановила производство фильма, снятого к тому времени почти на треть. Остался режиссерский сценарий, сохранились фотографии эскизов художника. Есть и фотографии Бабочкина в гриме и костюме Уточкина, их уже в 50-е годы передал нам С. Тимошенко.

В 1962 году на Киевской киностудии по новому варианту сценария Л. Трауберга (написанному при участии С. Тимошенко) режиссерами Н. Ильинским и С. Цибульник был снят фильм «В мертвой петле». Уточкина сыграл в нем Олег Стриженов.

Ленинград

Д. Иванеев

Две роли Бабочкина, которые вам неизвестны

Творческая биография Бориса Бабочкина тесно связана с киностудией «Ленфильм». Здесь он начал свою работу в кино, сыграв в 1928 году Караваева в экранизации романа Д. Фурманова «Мятеж». Двенадцать из двух десятков фильмов с участием Бориса Андреевича поставлены режиссерами «Ленфильма».

В кабинете истории «Ленфильма» бережно хранятся тысячи фотографий, отражающих историю студии и работу ее мастеров. Несколько десятков фотографий напоминают нам о работах Бориса Бабочкина.

Вот четыре из них (см. с. 116—120). Фотографии эти неизвестны или малоизвестны не только любителям кинематографа, но и многим историкам кино и исследователям творчества одного из крупнейших деятелей советского театра и кино.

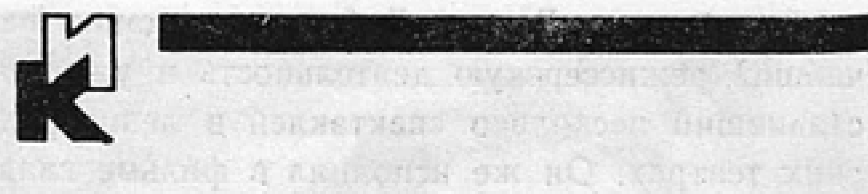
Весной 1937 года на экраны вышел фильм «Большие крылья», в котором Бабочкин сыграл главную роль — талантливого авиаконструктора Кузнецова. Актера увлекала возможность создать образ современника — человека сильного, волевого, озабоченного будущим своей Родины и отдающего ей весь свой талант. Однако фильм вызвал резкую критику и был снят с экранов.

В 1940 году был готов сценарий Леонида Трауберга «Мертвая петля», рассказывавший о судьбе Сергея Уточкина, одаренного спортсмена, одного из первых русских авиаторов. В 1941 году началась работа над фильмом. Его ставили Семен Тимошенко, опытный кинематографист, и Борис Бабочкин, недавно начавший режиссерскую деятельность и уже поставивший несколько спектаклей в ленинградских театрах. Он же исполнял в фильме главную роль.

Картина «Мертвая петля», к сожалению, не стала режиссерским кинодебютом Бабочкина. Начавшаяся война остановила производство фильма, снятого к тому времени почти на треть. Остался режиссерский сценарий, сохранились фотографии эскизов художника. Есть и фотографии Бабочкина в гриме и костюме Уточкина, их уже в 50-е годы передал нам С. Тимошенко.

В 1962 году на Киевской киностудии по новому варианту сценария Л. Трауберга (написанному при участии С. Тимошенко) режиссерами Н. Ильинским и С. Цибульник был снят фильм «В мертвой петле». Уточкина сыграл в нем Олег Стриженов.

Ленинград



МАЛИК КАЮМОВ. Жизнь моя — кинематограф. Ташкент, Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 1982.

Мы много пишем о том, каким должно быть изображение, снятое киноаппаратом. И очень редко о том, каким должен быть тот, кто снимает, — человек с киноаппаратом.

Книга Малика Қаюмова «Жизнь моя — кинематограф» именно об этом: каким должен быть, обязан быть, призван быть человек, которому доверено снимать кино.

Мы хорошо знаем автора — выдающийся советский документалист, народный артист СССР, первый секретарь Союза кинематографистов Узбекистана. Наш современник. И современник Сергея Эйзенштейна, Александра Довженко, Дзиги Вертова. Человек, который заслужил право наставлять, воспитывать нас, кинематографистов — молодых и не совсем молодых, и даже совсем не молодых...

Қнигу эту меньше всего можно назвать поучающей. Малик Қаюмович только вспоминает, однако сами воспоминания его — не только размышления о прошлом, но и заветы на будущее. «Мне чертовски повезло — я счастливый человек. Я нашел в жизни свое дело, которое не перестаю любить» (с. 23).

Қаюмов возвращает нас на исходные рубежи профессии кинематографиста, где мерилом человеческой и творческой значимости считались бескорыстие, самопожертвование, товарищество, а нормой поведения — аскетическая стойкость, фанатическая преданность делу. «Оператор, — вспоминает Қаюмов слова своего старого друга, соратника и единомышленника Романа Лазаревича Қармена, — это джентльмен» (с. 285).

Қинематографисты старшего поколения — драматурги, режиссеры, операторы, учившие Малика Қаюмова в начале 30-х годов, были и джентльменами, рыцарями своего дела. Қнига Қаюмова «Жизнь моя — кинематограф» посвящена в первую очередь им по законам того же джентльменства и рыцарства.

Вот ныне здравствующий Николай Николаевич Қладо. Известный кинокритик, а на рубеже 20—30-х годов сценарист, режиссер, который сумел разглядеть в безвестном участнике школьной самодеятельности по имени Малик нечто такое, что побудило его открыть перед юношей двери ташкентской студии, находившейся в здании бывшего медресе на улице Шейхантаур. Н. Қладо с самого начала доверил ему заветные роли в своих фильмах, а потом поощрил страстное желание взять в руки камеру и даже благословил его уход от милого сердцу Николая Николаевича художественного кино в кино хроникальное. Благословил уход своего ученика, когда почувствовал его разочарование в тогдашнем игровом кино, «непохожем на жизнь», как скажет впоследствии Қаюмов и добавит: «Может быть, эта «непохожесть» и оттолкнула меня от художественного кино...» (с. 32).

Вот Николай Алексеевич Қим, основатель узбекского документального кино, который был для молодых его зачинателей «...и руководителем, и братом, и другом, и отцом», который в кино умел все — и работать с камерой, и монтировать, и редактировать, и подменять звукорежиссера, киномеханика... «Он учил нас не только работать (это прежде всего), но и как вести себя, как носить костюм, как завязывать галстук, как разговаривать — всему. Всегда безукоризненно аккуратный, со вкусом одетый, он научил нас приходить на работу, как на праздник. Николай Алексеевич на всю жизнь остался для меня образцом руководителя и настоящего мужчины. Я и сейчас стараюсь делать все так, как учил он» (с. 43). Наверное, благодаря своему учителю,

у Малика Қаюмова навсегда осталась уверенность в том, что каждый кинематографист должен пройти всю школу студийной работы, не отказываясь ни от какого дела, должен все уметь сам: и сниматься, и снимать, и ставить камеру, и владеть светом, быть парикмахером, разбираться в реквизите. Правда, в наше время узкопрофессиональная специализация вытеснила универсализм. Но достаточно ли для этого оснований?

Еще один учитель и друг всей жизни оставил глубокий след в творческой биографии Қаюмова: известный оператор, сподвижник Александра Петровича Довженко Даниил Порфирьевич Демуцкий. Он был мастером с мировым именем, когда, попав в Ташкент, на хронику, стал «помогать нам — молодым и неопытным — овладевать навыками операторского мастерства. Ему не казалось унизительным учить нас вещам элементарным. Он говорил с нами на своем языке, не унижая нас доступностью» (с. 57.). Прекрасно сказано: он учил, не унижая доступностью. И еще: «Он учил меня смотреть. Учил цепкому и точному вйдению, пониманию красоты деталей... Помню, мы что-то снимали вместе — один штатив, два аппарата. Проявили — у него гениально, у меня — ничего особенного. Я спрашиваю: «Даниил Порфирьевич, как же так — ведь вместе стояли, одинаковыми аппаратами снимали?» Он отвечает: «Знаешь, Малик, я там в одном месте штатив чуть-чуть подкрутил...» Вот где всему разгадка — известное «чуть-чуть». Этому «чуть-чуть» нельзя научиться. Это и есть талант...» (с. 45, 56).

Фильмы Қаюмова трудно спутать с картинами других авторов, в каждом из них присутствует собственное каюмовское «чуть-чуть», а снял он их за свою большую жизнь около 250. Свои работы автор оценивает скромно: «среди них, наверное, только 10—20 мне кажутся неплохими» (с. 62). В книге вы не найдете перечисления наград и призов фестивалей и конкурсов, хотя их было немало. Да и не о самих фильмах повествует автор, а о их героях, о их героинях — об узбекских женщинах, сжигавших паранджу, за что фанатики убивали их «холодно и жестоко».

Особо — о великолепной Тамаре Ханум, принесшей на мировую сцену народные узбекские песни и танцы. «В те времена, — пишет автор, — жизнь женщины-актрисы была подвигом» (с. 37). Убежденный поборник женского равноправия, Қаюмов вместе с тем протестует против «маскулинизации» женщин: «Я вовсе не считаю, что женщина, сбросив паранджу, должна потерять скромность, ненавязчивость, женскую покорность. Ее украшают мягкость, достоинство, молчаливость. Я так думаю...» (с. 64).

Многие страницы книги автор посвящает героям своих фильмов: строителям текстильного комбината в Ташкенте, Чирчикской ГЭС, Ферганского канала (его строительство было объявлено в Узбекистане хошаром, то есть общей стройкой, праздником коллективного труда, за 45 дней был прорыт канал длиной в 270 километров, а по тогдашним техническим нормам на это требовалось 7—8 лет). «О нас, документалистах, часто говорят: «Они идут в ногу со временем». Точнее будет сказать: документалист живет как бы внутри времени. Все, что произошло в моей республике, — я снимал. Пускают первый трамвай — снимаю. Строят завод — снимаю. Роют канал — снимаю. Гонят по пустыне овец, проводят железную дорогу, строят город, ставят в степи первый вагончик — все снимаю...» (с. 123).

На страницах книги мы найдем и воспоминания о героях Великой Отечественной войны, кого довелось снимать Қаюмову как фронтовому оператору в паре с Алексеем Георгиевичем Семиным. Дважды Қаюмов был ранен — под Ржевом и Минском, и оба раза Семин вынес его с поля боя...

Где-то там, в экстремальной обстановке фронтовых съемок, складывалось творческое кредо Малика Қаюмова как кинодокументалиста. «В одном из кадров военной хроники, снятом погибшим в бою на подступах к Вроцлаву советским оператором Владимиром Сущинским, есть символическая, на мой взгляд, деталь... Это была тень самого Сущинского, снимавшего войну. Такие кадры «отбрасываются» при монтаже. Но в этом, я уверен, выражена сама суть нашей профессии — личное присутствие» (с. 145).

«Личное присутствие» для Каюмова — условие скорее не профессионального порядка, а нравственного. Он отвергает саму возможность создания полноценного документального произведения о человеке, событии, жизненном явлении без глубинного проникновения в суть характеров, образ мыслей, процесс деятельности героев картин, без взаимопонимания, без личного участия в том общественно значимом деле, о котором в фильме ведется рассказ. «Послушная камера, бесстрастная камера... Важно, в чьих она руках. Бесстрастного искусства вообще не существует» (с. 144). С годами Каюмов приходит к убеждению: познать, оценить какое-то событие, какое-то явление, какого-то человека возможно только во времени, сопоставляя прошлое и настоящее, длительно наблюдая за жизнью. «... И главное — наблюдать. Внимательно и подробно наблюдать за человеком, проникая не только в глубины его жизни, но и в самые, казалось бы, отдаленные от камеры закоулки его души» (с. 167).

Критики нередко причисляют Каюмова к первооткрывателям фильма-наблюдения. В этом первооткрытии, пожалуй, есть и еще одна сторона: накопленный за долгие годы работы огромный багаж подобных кинонаблюдений дает возможность исследовать события во времени́м измерении, показывать явления не как данность, а как процесс, показывать «не просто подвиг, а его истоки. Не просто профессию, а ее постижение, не результат, а путь к нему. Не только победу, но и поражения на пути к ней...» (с. 167).

В свое время заветной мечтой Дзиги Вертова, проектом, не осуществленным при жизни, была «фабрика фактов» — творческая лаборатория, технически и организационно оснащенная для непрерывных и долговременных кинонаблюдений, призванных «к познанию человека в его движении, в его росте, в его поведении...» [1]. Узбекская кинохроника, которой уже много лет руководит Малик Каюмович, в большой мере осуществляет проект Вертова. Хотелось бы надеяться, что об этом опыте — целенаправленного и последовательного накопления кинонаблюдений — мы сможем прочитать в одной из следующих книг Малика Каюмова...

Все творческие возможности, организационный талант Каюмова направлены на создание систематической кинолетописи века, и в первую очередь —летописи его родного Узбекистана. «Я объездил много стран, видел много красивых городов, памятников, людей, но мой Узбекистан, мне кажется, самый красивый, а люди — самые добрые и очаровательные... Я... всю жизнь старался открывать... узбекские дворы, старинные медресе, арыки, каналы, хлопок... Узбеков. Прежде всего, их. Никому не ведомые народности, которые обрели национальное самосознание на узбекской земле» (с. 124—125).

Есть некая первозданность, непосредственность в том открытом, гордом, радостном выплеске чувства любви к своей земле, что ощущаешь не только в фильмах Малика Каюмова, посвященных Узбекистану (а их много, их большинство в его творчестве — и на темы современные, и на темы исторические), но и в его воспоминаниях, в его раздумьях, озаглавленных им «Жизнь моя — кинематограф». Когда их читаешь, невольно думаешь: этот человек большой художник, он не разучился удивляться и радоваться и в самом, казалось бы, простом и обыденном видеть глубокий смысл. «Я и по сей день люблю рано утром приехать на базар. Побродить между рядов с грецкими орехами, курагой, кишмишем... Я, как в детстве, пробую, прицениваюсь... Мне нравится смотреть, как одна за другой исчезают лепешки в лепешном ряду. Их тысячи. Мне нравится самому выбирать огурцы и помидоры, долго хлопать по упругим бокам дыню, вслушиваться в понятные мне с детства шумы сжатого ладонями арбуза. Я люблю изобилие этой земли, люблю ее дары, которые всегда делали мою жизнь праздником, даже тогда, когда я не покупал, а просто смотрел...» (с. 11).

Зарубежный цикл фильмов Малика Каюмова хорошо известен. Он много путешествует и некоторые свои поездки описывает в книге (в том числе свой «хадж» в Мекку, к священному черному камню — каабе, любознательности ра-

[1] Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. М., 1966, с. 206.

ди), к сожалению, более, чем бы хотелось, лаконично и, пожалуй, даже несколько конспективно. Но есть в его книге одна мысль, в которой ярче, чем в каких бы то ни было подробных описаниях, сказался характер общения автора в чужой стране. Вот эта мысль: если можно судить о людях по их гостеприимству, то еще больше по тому, как они принимают чужое гостеприимство». Афоризм? Извечная восточная мудрость? Если хотите, да. Но вместе с тем и нравственный урок, весьма актуальный и насущный...

Малика Каюмова меньше всего можно назвать туристом. Его страсть к путешествиям — это страсть советского публициста, тревожащегося за судьбы мира. Эта страсть неудержимо гонит его в самые сложные авиарейсы (авиационную катастрофу он уже пережил), опасные автопробеги (в автомобильной катастрофе он тоже побывал), на минные поля Вьетнама, под пули афганских басмачей — в самые горячие точки планеты. Эту страсть можно назвать профессиональным долгом кинематографиста, но порождена она высоким чувством гражданственности, ответственности коммуниста, стремящегося посредством своей профессии «лично присутствовать» в самой гуще событий, присутствовать не как стороннему свидетелю, а как художнику, а значит, стремиться вмешаться в дела человеческие. «У Экзюпери, — пишет Малик Каюмов,— есть прекрасные слова, которые, по-моему, могли бы стать девизом для каждого кинематографиста: «Встал поутру, умылся — и сразу приведи в порядок свою планету». Вот этого острого желания вмешаться в жизнь, а не просто ее зафиксировать нам, порой, очень не хватает. Эта потребность «привести в порядок свою планету» — и есть документальное кино, которому я отдал всю жизнь». (с. 280).

В. Фуртичев

Новые книги о кино

БУДЯК Л. Кино стран Азии и Африки. М., «Знание», 1983, 159 с. 40 000 экз. 55 к.

ВАЙСФЕЛЬД И. Кино как вид искусства. М., «Знание», 1983, 144 с. 40 000 экз. 40 к.

ГЕРАСИМОВ С. Собрание сочинений в 3-х т., т. 2. Кинопедагогика. М., «Искусство», 1983, 414 с. 25 000 экз. 1 р. 70 к.

ДОЛМАТОВСКАЯ Г. Примечания к прошлому. Французское кино: отсчет от военных лет. М., «Искусство», 1983, 287 с. 25 000 экз. 1 р. 50 к.

ЗГУРИДИ А. Экран. Наука. Жизнь. «Искусство», 1983, 166 с. 5 000 экз. 1 р. 30 к.

ИНИН А., ЕГОРОВ Ю. Однажды двадцать лет спустя. Отцы и деды. Киносценарии. М., «Искусство», 1983, 111 с. (Б-ка кинодраматургии). 30 000 экз. 55 к.

КАРАГАНОВ А. Всеволод Пудовкин. 2-е изд., перераб. и доп. М., «Искусство», 1983, 313 с. (Жизнь в искусстве). 50 000 экз. 1 р. 80 к.

Кинематограф сегодня. Сб. статей. Вып. 3. Под общ. ред. В. Н. Ждана. М., «Искусство», 1983, 216 с. 20 000 экз. 1 р. 40 к.

Кино братских стран: фильмы, проблемы, процессы. Сост., ред. А. В. Караганов. М., «Искусство», 1983, 328 с. 10 000 экз. 1 р. 60 к.

Кино и время. Вып. 5. Отв. ред. А. Г. Дубровин. М., «Искусство», 1983, 288 с. 8 000 экз. 1 р. 50 к.

КОЛОСОВ С., МИКУЛИНА Е. Мать Мария. Киносценарий. М., «Искусство», 1983, 80 с. (Б-ка кинодраматургии). 30 000 экз. 40 к.

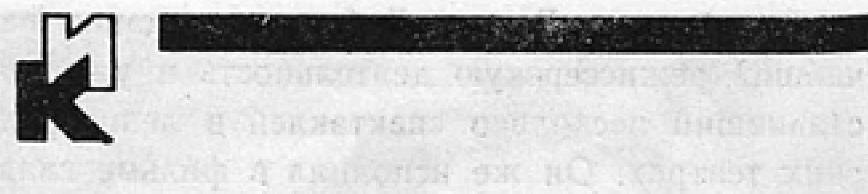
МИНДАДЗЕ А. Остановился поезд. Киносценарий. М., «Искусство», 1983, 103 с. (Б-ка кинодраматургии). 30 000 экз. 55 к.

Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня. Сб. статей. Вып. 8. Сост. М. Шатерникова. М., «Искусство», 1983, 286 с. 25 000 экз. 1 р. 60 к.

Роман Кармен в воспоминаниях современников. Сост. А. Л. Виноградова. М., «Искусство», 1983, 358 с. 30 000 экз. 1 р. 90 к.

Советские художники театра и кино. Сб. статей. Вып. 5. Сост. В. Н. Кулешова. М., «Советский художник», 1983, 399 с. 10 000 экз. 4 р. 10 к.

ФЕДОРИН А. На экране — жизнь советских людей. М., «Знание», 1983, 56 с. 76 240 экз. 15 к.



МАЛИК КАЮМОВ. Жизнь моя — кинематограф. Ташкент, Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 1982.

Мы много пишем о том, каким должно быть изображение, снятое киноаппаратом. И очень редко о том, каким должен быть тот, кто снимает, — человек с киноаппаратом.

Книга Малика Қаюмова «Жизнь моя — кинематограф» именно об этом: каким должен быть, обязан быть, призван быть человек, которому доверено снимать кино.

Мы хорошо знаем автора — выдающийся советский документалист, народный артист СССР, первый секретарь Союза кинематографистов Узбекистана. Наш современник. И современник Сергея Эйзенштейна, Александра Довженко, Дзиги Вертова. Человек, который заслужил право наставлять, воспитывать нас, кинематографистов — молодых и не совсем молодых, и даже совсем не молодых...

Книгу эту меньше всего можно назвать поучающей. Малик Қаюмович только вспоминает, однако сами воспоминания его — не только размышления о прошлом, но и заветы на будущее. «Мне чертовски повезло — я счастливый человек. Я нашел в жизни свое дело, которое не перестаю любить» (с. 23).

Каюмов возвращает нас на исходные рубежи профессии кинематографиста, где мерилом человеческой и творческой значимости считались бескорыстие, самопожертвование, товарищество, а нормой поведения — аскетическая стойкость, фанатическая преданность делу. «Оператор, — вспоминает Қаюмов слова своего старого друга, соратника и единомышленника Романа Лазаревича Қармена, — это джентльмен» (с. 285).

Қинематографисты старшего поколения — драматурги, режиссеры, операторы, учившие Малика Қаюмова в начале 30-х годов, были и джентльменами, рыцарями своего дела. Книга Қаюмова «Жизнь моя — кинематограф» посвящена в первую очередь им по законам того же джентльменства и рыцарства.

Вот ныне здравствующий Николай Николаевич Қладо. Известный кинокритик, а на рубеже 20—30-х годов сценарист, режиссер, который сумел разглядеть в безвестном участнике школьной самодеятельности по имени Малик нечто такое, что побудило его открыть перед юношей двери ташкентской студии, находившейся в здании бывшего медресе на улице Шейхантаур. Н. Қладо с самого начала доверил ему заветные роли в своих фильмах, а потом поощрил страстное желание взять в руки камеру и даже благословил его уход от милого сердцу Николая Николаевича художественного кино в кино хроникальное. Благословил уход своего ученика, когда почувствовал его разочарование в тогдашнем игровом кино, «непохожем на жизнь», как скажет впоследствии Қаюмов и добавит: «Может быть, эта «непохожесть» и оттолкнула меня от художественного кино...» (с. 32).

Вот Николай Алексеевич Қим, основатель узбекского документального кино, который был для молодых его зачинателей «...и руководителем, и братом, и другом, и отцом», который в кино умел все — и работать с камерой, и монтировать, и редактировать, и подменять звукорежиссера, киномеханика... «Он учил нас не только работать (это прежде всего), но и как вести себя, как носить костюм, как завязывать галстук, как разговаривать — всему. Всегда безукоризненно аккуратный, со вкусом одетый, он научил нас приходить на работу, как на праздник. Николай Алексеевич на всю жизнь остался для меня образцом руководителя и настоящего мужчины. Я и сейчас стараюсь делать все так, как учил он» (с. 43). Наверное, благодаря своему учителю,

у Малика Қаюмова навсегда осталась уверенность в том, что каждый кинематографист должен пройти всю школу студийной работы, не отказываясь ни от какого дела, должен все уметь сам: и сниматься, и снимать, и ставить камеру, и владеть светом, быть парикмахером, разбираться в реквизите. Правда, в наше время узкопрофессиональная специализация вытеснила универсализм. Но достаточно ли для этого оснований?

Еще один учитель и друг всей жизни оставил глубокий след в творческой биографии Қаюмова: известный оператор, сподвижник Александра Петровича Довженко Даниил Порфирьевич Демуцкий. Он был мастером с мировым именем, когда, попав в Ташкент, на хронику, стал «помогать нам — молодым и неопытным — овладевать навыками операторского мастерства. Ему не казалось унизительным учить нас вещам элементарным. Он говорил с нами на своем языке, не унижая нас доступностью» (с. 57.). Прекрасно сказано: он учил, не унижая доступностью. И еще: «Он учил меня смотреть. Учил цепкому и точному вйдению, пониманию красоты деталей... Помню, мы что-то снимали вместе — один штатив, два аппарата. Проявили — у него гениально, у меня — ничего особенного. Я спрашиваю: «Даниил Порфирьевич, как же так — ведь вместе стояли, одинаковыми аппаратами снимали?» Он отвечает: «Знаешь, Малик, я там в одном месте штатив чуть-чуть подкрутил...» Вот где всему разгадка — известное «чуть-чуть». Этому «чуть-чуть» нельзя научиться. Это и есть талант...» (с. 45, 56).

Фильмы Қаюмова трудно спутать с картинами других авторов, в каждом из них присутствует собственное каюмовское «чуть-чуть», а снял он их за свою большую жизнь около 250. Свои работы автор оценивает скромно: «среди них, наверное, только 10—20 мне кажутся неплохими» (с. 62). В книге вы не найдете перечисления наград и призов фестивалей и конкурсов, хотя их было немало. Да и не о самих фильмах повествует автор, а о их героях, о их героинях — об узбекских женщинах, сжигавших паранджу, за что фанатики убивали их «холодно и жестоко».

Особо — о великолепной Тамаре Ханум, принесшей на мировую сцену народные узбекские песни и танцы. «В те времена, — пишет автор, — жизнь женщины-актрисы была подвигом» (с. 37). Убежденный поборник женского равноправия, Қаюмов вместе с тем протестует против «маскулинизации» женщин: «Я вовсе не считаю, что женщина, сбросив паранджу, должна потерять скромность, ненавязчивость, женскую покорность. Ее украшают мягкость, достоинство, молчаливость. Я так думаю...» (с. 64).

Многие страницы книги автор посвящает героям своих фильмов: строителям текстильного комбината в Ташкенте, Чирчикской ГЭС, Ферганского канала (его строительство было объявлено в Узбекистане хошаром, то есть общей стройкой, праздником коллективного труда, за 45 дней был прорыт канал длиной в 270 километров, а по тогдашним техническим нормам на это требовалось 7—8 лет). «О нас, документалистах, часто говорят: «Они идут в ногу со временем». Точнее будет сказать: документалист живет как бы внутри времени. Все, что произошло в моей республике, — я снимал. Пускают первый трамвай — снимаю. Строят завод — снимаю. Роют канал — снимаю. Гонят по пустыне овец, проводят железную дорогу, строят город, ставят в степи первый вагончик — все снимаю...» (с. 123).

На страницах книги мы найдем и воспоминания о героях Великой Отечественной войны, кого довелось снимать Қаюмову как фронтовому оператору в паре с Алексеем Георгиевичем Семиным. Дважды Қаюмов был ранен — под Ржевом и Минском, и оба раза Семин вынес его с поля боя...

Где-то там, в экстремальной обстановке фронтовых съемок, складывалось творческое кредо Малика Қаюмова как кинодокументалиста. «В одном из кадров военной хроники, снятом погибшим в бою на подступах к Вроцлаву советским оператором Владимиром Сущинским, есть символическая, на мой взгляд, деталь... Это была тень самого Сущинского, снимавшего войну. Такие кадры «отбрасываются» при монтаже. Но в этом, я уверен, выражена сама суть нашей профессии — личное присутствие» (с. 145).

«Личное присутствие» для Каюмова — условие скорее не профессионального порядка, а нравственного. Он отвергает саму возможность создания полноценного документального произведения о человеке, событии, жизненном явлении без глубинного проникновения в суть характеров, образ мыслей, процесс деятельности героев картин, без взаимопонимания, без личного участия в том общественно значимом деле, о котором в фильме ведется рассказ. «Послушная камера, бесстрастная камера... Важно, в чьих она руках. Бесстрастного искусства вообще не существует» (с. 144). С годами Каюмов приходит к убеждению: познать, оценить какое-то событие, какое-то явление, какого-то человека возможно только во времени, сопоставляя прошлое и настоящее, длительно наблюдая за жизнью. «... И главное — наблюдать. Внимательно и подробно наблюдать за человеком, проникая не только в глубины его жизни, но и в самые, казалось бы, отдаленные от камеры закоулки его души» (с. 167).

Критики нередко причисляют Каюмова к первооткрывателям фильма-наблюдения. В этом первооткрытии, пожалуй, есть и еще одна сторона: накопленный за долгие годы работы огромный багаж подобных кинонаблюдений дает возможность исследовать события во временно́м измерении, показывать явления не как данность, а как процесс, показывать «не просто подвиг, а его истоки. Не просто профессию, а ее постижение, не результат, а путь к нему. Не только победу, но и поражения на пути к ней...» (с. 167).

В свое время заветной мечтой Дзиги Вертова, проектом, не осуществленным при жизни, была «фабрика фактов» — творческая лаборатория, технически и организационно оснащенная для непрерывных и долговременных кинонаблюдений, призванных «к познанию человека в его движении, в его росте, в его поведении...»[1]. Узбекская кинохроника, которой уже много лет руководит Малик Каюмович, в большой мере осуществляет проект Вертова. Хотелось бы надеяться, что об этом опыте — целенаправленного и последовательного накопления кинонаблюдений — мы сможем прочитать в одной из следующих книг Малика Каюмова...

Все творческие возможности, организационный талант Каюмова направлены на создание систематической кинолетописи века, и в первую очередь —летописи его родного Узбекистана. «Я объездил много стран, видел много красивых городов, памятников, людей, но мой Узбекистан, мне кажется, самый красивый, а люди — самые добрые и очаровательные... Я... всю жизнь старался открывать... узбекские дворы, старинные медресе, арыки, каналы, хлопок... Узбеков. Прежде всего, их. Никому не ведомые народности, которые обрели национальное самосознание на узбекской земле» (с. 124—125).

Есть некая первозданность, непосредственность в том открытом, гордом, радостном выплеске чувства любви к своей земле, что ощущаешь не только в фильмах Малика Каюмова, посвященных Узбекистану (а их много, их большинство в его творчестве — и на темы современные, и на темы исторические), но и в его воспоминаниях, в его раздумьях, озаглавленных им «Жизнь моя — кинематограф». Когда их читаешь, невольно думаешь: этот человек большой художник, он не разучился удивляться и радоваться и в самом, казалось бы, простом и обыденном видеть глубокий смысл. «Я и по сей день люблю рано утром приехать на базар. Побродить между рядов с грецкими орехами, курагой, кишмишем... Я, как в детстве, пробую, прицениваюсь... Мне нравится смотреть, как одна за другой исчезают лепешки в лепешном ряду. Их тысячи. Мне нравится самому выбирать огурцы и помидоры, долго хлопать по упругим бокам дыню, вслушиваться в понятные мне с детства шумы сжатого ладонями арбуза. Я люблю изобилие этой земли, люблю ее дары, которые всегда делали мою жизнь праздником, даже тогда, когда я не покупал, а просто смотрел...» (с. 11).

Зарубежный цикл фильмов Малика Каюмова хорошо известен. Он много путешествует и некоторые свои поездки описывает в книге (в том числе свой «хадж» в Мекку, к священному черному камню — каабе, любознательности ра-

[1] Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. М., 1966, с. 206.

ди), к сожалению, более, чем бы хотелось, лаконично и, пожалуй, даже несколько конспективно. Но есть в его книге одна мысль, в которой ярче, чем в каких бы то ни было подробных описаниях, сказался характер общения автора в чужой стране. Вот эта мысль: если можно судить о людях по их гостеприимству, то еще больше по тому, как они принимают чужое гостеприимство». Афоризм? Извечная восточная мудрость? Если хотите, да. Но вместе с тем и нравственный урок, весьма актуальный и насущный...

Малика Каюмова меньше всего можно назвать туристом. Его страсть к путешествиям — это страсть советского публициста, тревожащегося за судьбы мира. Эта страсть неудержимо гонит его в самые сложные авиарейсы (авиационную катастрофу он уже пережил), опасные автопробеги (в автомобильной катастрофе он тоже побывал), на минные поля Вьетнама, под пули афганских басмачей — в самые горячие точки планеты. Эту страсть можно назвать профессиональным долгом кинематографиста, но порождена она высоким чувством гражданственности, ответственности коммуниста, стремящегося посредством своей профессии «лично присутствовать» в самой гуще событий, присутствовать не как стороннему свидетелю, а как художнику, а значит, стремиться вмешаться в дела человеческие. «У Экзюпери, — пишет Малик Каюмов,— есть прекрасные слова, которые, по-моему, могли бы стать девизом для каждого кинематографиста: «Встал поутру, умылся — и сразу приведи в порядок свою планету». Вот этого острого желания вмешаться в жизнь, а не просто ее зафиксировать нам, порой, очень не хватает. Эта потребность «привести в порядок свою планету» — и есть документальное кино, которому я отдал всю жизнь». (с. 280).

В. Фуртичев

Новые книги о кино

БУДЯК Л. Кино стран Азии и Африки. М., «Знание», 1983, 159 с. 40 000 экз. 55 к.

ВАЙСФЕЛЬД И. Кино как вид искусства. М., «Знание», 1983, 144 с. 40 000 экз. 40 к.

ГЕРАСИМОВ С. Собрание сочинений в 3-х т., т. 2. Кинопедагогика. М., «Искусство», 1983, 414 с. 25 000 экз. 1 р. 70 к.

ДОЛМАТОВСКАЯ Г. Примечания к прошлому. Французское кино: отсчет от военных лет. М., «Искусство», 1983, 287 с. 25 000 экз. 1 р. 50 к.

ЗГУРИДИ А. Экран. Наука. Жизнь. «Искусство», 1983, 166 с. 5 000 экз. 1 р. 30 к.

ИНИН А., ЕГОРОВ Ю. Однажды двадцать лет спустя. Отцы и деды. Киносценарии. М., «Искусство», 1983, 111 с. (Б-ка кинодраматургии). 30 000 экз. 55 к.

КАРАГАНОВ А. Всеволод Пудовкин. 2-е изд., перераб. и доп. М., «Искусство», 1983, 313 с. (Жизнь в искусстве). 50 000 экз. 1 р. 80 к.

Кинематограф сегодня. Сб. статей. Вып. 3. Под общ. ред. В. Н. Ждана. М., «Искусство», 1983, 216 с. 20 000 экз. 1 р. 40 к.

Кино братских стран: фильмы, проблемы, процессы. Сост., ред. А. В. Караганов. М., «Искусство», 1983, 328 с. 10 000 экз. 1 р. 60 к.

Кино и время. Вып. 5. Отв. ред. А. Г. Дубровин. М., «Искусство», 1983, 288 с. 8 000 экз. 1 р. 50 к.

КОЛОСОВ С., МИКУЛИНА Е. Мать Мария. Киносценарий. М., «Искусство», 1983, 80 с. (Б-ка кинодраматургии). 30 000 экз. 40 к.

МИНДАДЗЕ А. Остановился поезд. Киносценарий. М., «Искусство», 1983, 103 с. (Б-ка кинодраматургии). 30 000 экз. 55 к.

Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня. Сб. статей. Вып. 8. Сост. М. Шатерникова. М., «Искусство», 1983, 286 с. 25 000 экз. 1 р. 60 к.

Роман Кармен в воспоминаниях современников. Сост. А. Л. Виноградова. М., «Искусство», 1983, 358 с. 30 000 экз. 1 р. 90 к.

Советские художники театра и кино. Сб. статей. Вып. 5. Сост. В. Н. Кулешова. М., «Советский художник», 1983, 399 с. 10 000 экз. 4 р. 10 к.

ФЕДОРИН А. На экране — жизнь советских людей. М., «Знание», 1983, 56 с. 76 240 экз. 15 к.

А. А. Попов



Ушел из жизни Андрей Алексеевич Попов — веселый, большой человек удивительно нежной души.

Он родился в прекрасной семье рыцаря русского советского театра Алексея Дмитриевича Попова, и, думаю, его отцу никогда не бывало стыдно за своего сына и ученика. Начав молодым актером в Центральном театре Красной Армии, он сделал в нем немало. Но едва ли не важнее его актерских удач был тот мужественный шаг, когда после смерти отца Андрей Алексеевич возглавил театр.

Мне приходилось не раз видеть Андрея Попова на сцене. Одно из самых сильных впечатлений, оставшихся в памяти,— это заглавная роль в пьесе А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного» в постановке Л. Хейфеца. И пусть в то время ЦТСА был не на гребне успеха, содружество молодого тогда режиссера и замечательного мастера привело к победе, к настоящему празднику, сохранявшемуся в репертуаре театра до последних дней жизни Андрея Алексеевича.

Не менее значительны работы Попова в кинематографе. Не забудутся его следователь из «Шведской спички» Константина Юдина, благородный английский офицер из фильма Татьяны Лиозновой «Память сердца», прекрасны и значительны и более поздние его работы — нежный, открытый, как ребенок, и, как ребенок, незащищенный учитель пения из одноименного фильма, отец Серафим («Все остается людям» Георгия Натансона), смело сыгранный Захар из фильма Никиты Михалкова «Несколько дней из жизни И. И. Обломова».

Для него, актера, буквально выросшего в театре, экран стал такой же родной стихией, как и сцена. Попов был художником психологического склада. Но аналитическое начало никогда не вело у него к сухости, потому что соединялось с романтической окрыленностью, с юмором, иронией и сарказмом. Его искусство может служить образцом тонкого вкуса, гармоничного совершенства формы.

Андрей Попов был человеком дела, активного состояния души. Он приходил на помощь не только тогда, когда его просили и ждали, а и там, где считал себя обязанным вмешаться, поддержать. Он всегда был в поиске, много и успешно экспериментировал. И в помощи начинающим был в высшей степени бескорыстен. Попов обладал очень редким даром — умением радоваться таланту и успеху других.

Одна из самых прекрасных страниц его деятельности — педагогика. Профессор ГИТИСа имени А. В. Луначарского, где нам довелось работать вместе, он воспитал немало интересных актеров. Естественным продолжением его педагогической и организаторской работы было решение возглавить Драматический театр имени К. С. Станиславского. Вместе с ним пришли туда молодые актеры и режиссеры, его ученики. За два года им удалось тогда создать интересный театр.

Последние годы своей жизни Андрей Алексеевич работал в Художественном театре и стал в ряд достойнейших мастеров прославленного коллектива. Андрей Алексеевич Попов был настоящим русским интеллигентом, истинно российским деятелем культуры. Он останется в нашей памяти Рыцарем советского искусства.

Олег Табаков

А. А. Попов



Ушел из жизни Андрей Алексеевич Попов — веселый, большой человек удивительно нежной души.

Он родился в прекрасной семье рыцаря русского советского театра Алексея Дмитриевича Попова, и, думаю, его отцу никогда не бывало стыдно за своего сына и ученика. Начав молодым актером в Центральном театре Красной Армии, он сделал в нем немало. Но едва ли не важнее его актерских удач был тот мужественный шаг, когда после смерти отца Андрей Алексеевич возглавил театр.

Мне приходилось не раз видеть Андрея Попова на сцене. Одно из самых сильных впечатлений, оставшихся в памяти,— это заглавная роль в пьесе А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного» в постановке Л. Хейфеца. И пусть в то время ЦТСА был не на гребне успеха, содружество молодого тогда режиссера и замечательного мастера привело к победе, к настоящему празднику, сохранявшемуся в репертуаре театра до последних дней жизни Андрея Алексеевича.

Не менее значительны работы Попова в кинематографе. Не забудутся его следователь из «Шведской спички» Константина Юдина, благородный английский офицер из фильма Татьяны Лиозновой «Память сердца», прекрасны и значительны и более поздние его работы — нежный, открытый, как ребенок, и, как ребенок, незащищенный учитель пения из одноименного фильма, отец Серафим («Все остается людям» Георгия Натансона), смело сыгранный Захар из фильма Никиты Михалкова «Несколько дней из жизни И. И. Обломова».

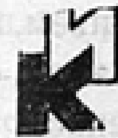
Для него, актера, буквально выросшего в театре, экран стал такой же родной стихией, как и сцена. Попов был художником психологического склада. Но аналитическое начало никогда не вело у него к сухости, потому что соединялось с романтической окрыленностью, с юмором, иронией и сарказмом. Его искусство может служить образцом тонкого вкуса, гармоничного совершенства формы.

Андрей Попов был человеком дела, активного состояния души. Он приходил на помощь не только тогда, когда его просили и ждали, а и там, где считал себя обязанным вмешаться, поддержать. Он всегда был в поиске, много и успешно экспериментировал. И в помощи начинающим был в высшей степени бескорыстен. Попов обладал очень редким даром — умением радоваться таланту и успеху других.

Одна из самых прекрасных страниц его деятельности — педагогика. Профессор ГИТИСа имени А. В. Луначарского, где нам довелось работать вместе, он воспитал немало интересных актеров. Естественным продолжением его педагогической и организаторской работы было решение возглавить Драматический театр имени К. С. Станиславского. Вместе с ним пришли туда молодые актеры и режиссеры, его ученики. За два года им удалось тогда создать интересный театр.

Последние годы своей жизни Андрей Алексеевич работал в Художественном театре и стал в ряд достойнейших мастеров прославленного коллектива. Андрей Алексеевич Попов был настоящим русским интеллигентом, истинно российским деятелем культуры. Он останется в нашей памяти Рыцарем советского искусства.

Олег Табаков



Нина Цыркун

«Новые правые» в Голливуде

Весной 1981 года на экраны Америки вышел фильм режиссера Дэниела Петри «Форт Апачи: Бронкс». Два на первый взгляд далеких понятия соединились в названии этой картины. С одной стороны, военное укрепление на Дальнем Западе США, в резервации, куда в 70-х годах прошлого века были согнаны тысячи индейцев племени апачи. С другой — один из печально известных районов современного Нью-Йорка, заселенный негритянской и пуэрто-риканской беднотой. Почему же авторы фильма сближают исторический форт Апачи с сегодняшним днем американской метрополии? Дело в том, что согласно официальной историографии форт Апачи был местом битвы, где натиск тысяч «свирепых дикарей» сдерживала кучка «самоотверженных» солдат. В соответствии с такой трактовкой реальных событий маленький форт в Аризоне становится символом «оплота западной цивилизации», противостоящего натиску «темных сил», враждебных «миссии белого человека».

В фильме Петри «фортом Апачи» называется не что иное, как полицейский участок, расположенный в Южном Бронксе. На подведомственной ему территории и разворачиваются события картины.

Главный герой — уже немолодой, опытный патрульный офицер Джон Мэрфи (эту роль играет Пол Ньюмен) вместе со своим юным помощником Корелли занимается наведением порядка в квартале. Оба они исполнены доброжелательности и сострадания к местному населению, а Мэрфи даже влюблен в пуэрториканку, медсестру Изабеллу, отвечающую ему взаимностью. Работа у полицейских нелегкая — улицы Бронкса изображены в фильме клоакой. На экране чередой проходят наркоманы и торговцы наркотиками, гомосексуалисты, проститутки, сутенеры, воришки... «Идеальный» герой Мэрфи противостоит этому миру преступности, нищеты, грязи и мерзости как живой символ «белой Америки». Без тени презрения или брезгливости выполняет он свой долг, всегда появляясь там, где нужна его помощь. Зритель впервые встречается с Мэрфи, когда он пытается догнать чернокожего мальчишку, стащившего женскую сумочку. Правда, погоня кончается неудачей — полицейский уже не так быстроног, как прежде, и воришке удается скрыться. Зато герой спасает от самоубийства гомосексуалиста, решившего броситься с крыши; обезоруживает на улице маньяка, угрожающего ему ножом; принимает ребенка у 14-летней девочки-пуэрториканки, которая рожает в грязном, переполненном людьми бараке. Таковы «нормальные» будни стража порядка в Бронксе, где самое светлое место — полицейский участок, в холле которого мирно играют цветные ребятишки. Как воплощенное безумие, знак бессмысленного слепого зла, поднимающегося со дна жизни, безнаказанно бродит по улицам района рыжеволосая негритянка-проститутка, одержимая маниакальной страстью убивать. Лишь когда ее жертвами становятся двое молодых полицейских, полиция принимает экстренные меры. Чтобы найти виновного, в участок свозят всех «подозрительных». Повальные аресты вызывают ответный гнев населения: толпа атакует полицию. Камера показывает черные и смуглые лица, искаженные дикой злобой, перекошенные от ярости. И полицейские, осажденные в своем участке, как некогда солдаты в форте Апачи, с трудом отбивают нападение «неразумных дикарей». Тут происходит событие, которое приво-

дит в негодование Мэрфи, противника неоправданного насилия: патрульный Морган сталкивает с крыши юношу, забравшегося туда на свидание со своей девушкой. Мэрфи бросается на него с кулаками...

В финале фильма героя подстерегает самый страшный удар: Изабелла, к которой Мэрфи питает привязанность, оказывается наркоманкой. Чтобы отомстить ненавистной полиции, торговцы наркотиками нарочно дают ей слишком большую дозу, и девушка погибает. Преступники врываются в больницу, берут заложниками врачей и пациентов, угрожают им оружием. И только здесь Мэрфи впервые пускает в дело пистолет. Проявив чудеса храбрости, он в одиночку одолевает негодяев, а потом, разуверившись в полезности своей профессии, идет к капитану, чтобы положить на стол полицейский знак. Однако на улице Мэрфи встречает мальчишку, укравшего сумочку, — того самого, которого он пытался догнать в начале фильма, — и устремляется в погоню. Чувство долга оказывается сильнее, чем ощущение бесплодности многолетних усилий: как бы ни были глухи к добру обитатели Бронкса, резюмирует фильм, ничто не может остановить «благородного белого человека» в осуществлении его миссии...

Показанный в фильме Петри район Нью-Йорка — действительно чрезвычайно неблагополучный. Но, конечно же, вовсе не потому, что сюда стекаются какие-то элементы, от рождения предрасположенные к преступлению. Бронкс — это одно из тех мест, где самый высокий в стране уровень безработицы, поскольку цветным в Америке еще труднее, чем белым, найти работу и гораздо легче ее потерять. Журнал «Юнайтед Стейтс ньюс энд уорлд рипорт» приводит данные, свидетельствующие об определенных закономерностях в социальной статистике: «лишний» процент безработных в стране — и на 4 процента увеличивается число преступников, попадающих в тюрьму, на 5,7 процента — число убийств, на 4,1 процента — самоубийств.

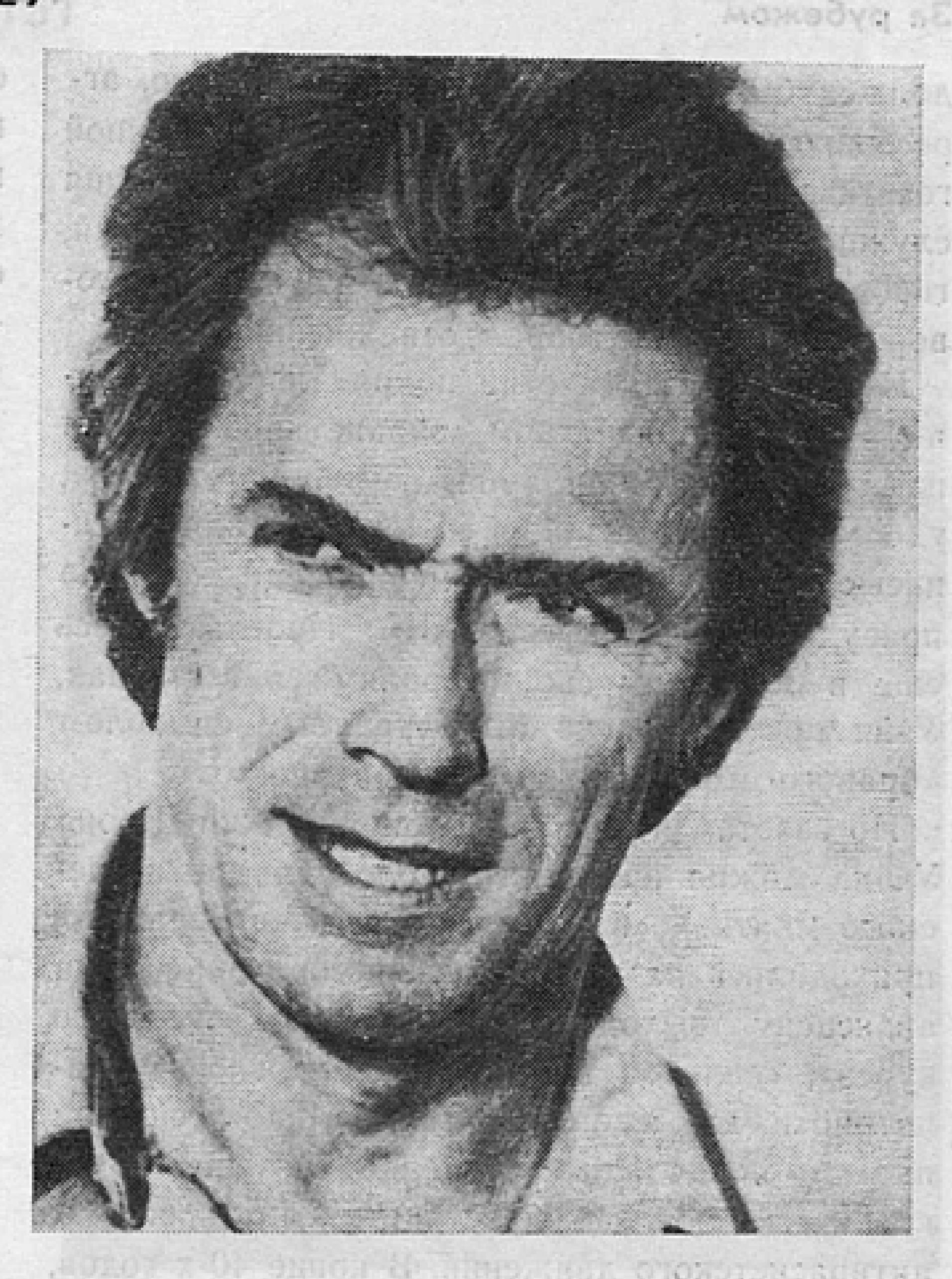
Авторы фильма «Форт Апачи: Бронкс» поначалу вроде бы подходят к разработке подлинных реалий действительности с либеральных позиций, сочувственно показывая этот богом забытый район с двухсоттысячным населением. Они не скрывают, что условия жизни здесь ужасные, что дома полуразрушены и перенаселены, что дети ходят голодные, грязные и оборванные, а молодежи некуда себя деть. Но они не пытаются вскрыть социальные причины всех этих бедствий, они ни слова не говорят о безработице, о расовой дискриминации, не позволяющей их героям выбраться из трущоб, подняться со дна. В фильме как-то само собой подразумевается, что в своей бедности, необразованности и интеллектуальной неразвитости, ведущих к преступлениям, жители Бронкса повинны сами, а официальная Америка, представленная маленьким «фортом» — полицейским участком, — по-отечески заботится о них, но заботы наталкиваются на стену непонимания и озлобленности. И уж если полиция и идет на крайние меры, то только в тех случаях, когда ее провоцируют на это местные граждане с их «дикой невежественностью» и «агрессивностью».

Тут, кстати, нелишне напомнить, как фактически обстояло дело с защитой исторического форта Апачи. В 70-х годах прошлого века индейцы-апачи предприняли попытку вырваться за пределы отведенных им земель и, потеряв надежду отвоевать свои исконные территории, решили пересечь мексиканскую границу, чтобы уйти от «цивилизаторской миссии» белого человека. Жизнь в резервации стала к тому времени невыносимой. Тысячи людей были загнаны на тесный участок, где едва ли могли разместиться несколько сотен. Вынужденные заниматься непривычным для них трудом — земледелием, да еще на неосвоенных землях, они страдали от голода, потому что бизоны были истреблены белыми поселенцами, умирали от болезней, в том числе от холеры, завезенной теми же белыми иммигрантами... Попытка индейцев спастись, выжить была тогда жестоко пресечена. Прошло более ста лет, и официальная история США, хотя, может быть, и меньше теперь подчеркивает «кровожадность свирепых дикарей», однако не склонна расстаться с легендой о доблестных белых американцах, не щадивших себя ради благополучия индейцев в соответствии с собственными представлениями об их счастье. Так, например, авторы книги «Отчизна отваж-

ных», рассчитанной на юного читателя, рисуют, в основном, трудности, с которыми пришлось встретиться белым, занимавшимся усмирением краснокожих. Они сетуют, в частности, на сокращение конгрессом ассигнований на содержание армии и уменьшение ее численности «всего» до 27 тысяч человек, на низкое солдатское жалованье, а также устаревшее оружие[1], хотя войну приходилось вести против безоружных людей, против стариков, женщин, детей.

В фильме Петри «Форт Апачи: Бронкс» жизнь тысяч цветных и чернокожих ньюйоркцев, загнанных в гетто, не без сочувствия уподобляется жизни индейцев в резервации. Однако, мистифицируя ситуацию, подчеркивая нежелание местного населения пойти навстречу «цивилизаторской миссии» белых полицейских, авторы ленты обнаруживают подлинную направленность замысла картины — по существу расистской. Не случайно во время демонстрации ленты на экранах Нью-Йорка да и других американских городов представители негритянских и пуэрто-риканских общественных и религиозных организаций пикетировали кинотеатры с лозунгами «Расистскую стряпню долой с экрана!», «Бойкотируйте расистов Голливуда!».

В 1961 году Дэниел Петри снял фильм «Изюминка на солнце», знакомый и нашему зрителю. Это рассказ о негритянской семье, решившейся поселиться в квартале для белых. В основу его легла пьеса известной негритянской писательницы Лорейн Хэнсберри, главную роль сыграл замечательный негритянский актер Сидней Пуатье. Тот, старый фильм Петри дышал гневом и болью, он был рожден искренним протестом против расового неравенства, а темнокожие герои его, показанные с теплотой и пониманием, вызывали сочувствие и уважение. Но прошло двадцать лет. Многое изменилось в Америке. С приходом к власти администрации Рейгана резко обозначился поворот вправо. На пути движения за гражданские права вырос частокол новых препятствий. Начали широко распространяться идущие сверху идеи о том, что «черные получили слишком много», что об-



Клинт Иствуд — принявший эстафету от Джона Уэйна, защитник символов «американизма», «герой-одиночка», непобедимый «охотник-преследователь», утверждающий «законность» и «порядок» в обществе методом беззакония...

щество не несет ответственности за бедствия меньшинств и что в условиях экономических трудностей государству следует сократить расходы на социальное обеспечение. Это не могло не отразиться и на кинематографе.

Расизм, воинствующий национализм, как и вообще ненависть к «чужакам» — родовые признаки праворадикального сознания, традиционно ориентирующегося на миф о «естественном превосходстве» белых американцев над цветными. В свое время журнал реакционнейшего «Общества Джона Берча» привел следующее соображение насчет национальной исключительности американцев: «Ведя свою родословную от всех народов мира, американцы вместе с тем отличны от них; они образуют особую породу... Необходимо помнить, что каждый, кто решал переселиться в Америку,

---

[1] Carrol J. A., Faulk O. B. Home of the Brave. A Patriot's Guide to American History. N. Y., 1976, p. 224.

должен был обладать предприимчивостью, агрессивностью... иначе говоря — определенной генетической основой... Трудности переселения служили своеобразным фильтром, который, говоря попросту, отделял мужей от юнцов, а говоря серьезно — отбирал отважнейших» [2].

Несколько десятилетий подряд идеалы «правых» на голливудском экране представлял прежде всего Джон Уэйн, актер и режиссер, удостоенный специальной золотой медали с надписью «Джон Уэйн — Американец», которую присудил ему конгресс США. Прославившись еще в 30-е годы своими ролями в вестернах, Уэйн почти полвека был экранным символом «бравого стопроцентного американизма».

По взлетам и падениям популярности Джона Уэйна можно проследить колебания политического маятника в стране: взлеты, как правило, приходились на те моменты истории, когда на авансцену выходили приверженцы «жесткого курса», «сильной власти», официального «ура-патриотизма» и оголтелого антикоммунизма; падения совпадали с усилением позиций демократических сил, с нарастанием антивоенного, антирасистского движений. В конце 40-х годов, в эпоху разгула маккартистской «охоты за ведьмами», Уэйн стал одним из основателей «Союза кинопромышленности в защиту американских идеалов», ставившего целью разоблачение «коммунистического заговора» в Голливуде. Во время войны во Вьетнаме он отправился с «патриотической» миссией в Юго-Восточную Азию, а потом поставил лживый фильм «Зеленые береты», прославлявший американских «защитников свободы». Однако в бурные 60-е годы он ощутил заметный спад своей популярности у зрителей. Агрессия США вызывала все более активный протест во всем мире и в самой Америке. Становилось ясно, что куда ближе к истине такие фильмы, как «Возвращение домой» Хола Эшби или «Гости» Элиа Казана, показывающие, как война калечит души и тела людей. Уэйн поставил красноречивую точку в своей творческой биографии фильмом «Стрелок». В этом последнем своем фильме он сыграл снайпера, который умирает не столько от болезни, сколько от сознания собственной ненужности в мире, где он не находит больше ни признания, ни сочувствия. И все же Уэйн не терял надежды на воскрешение тех «ценностей», защите которых посвятил всю жизнь. «Настанет день, — любил повторять он интервьюерам, — когда либеральные доктринеры обнаружат, что маятник качнулся в другую сторону» [3].

К сожалению, сегодня мы вынуждены констатировать, что эти предсказания сбылись. К концу 70-х годов быстро начало затухать леворадикальное движение, уступая место набирающему силу «движению к контрреформации» — правой идеологии, требующей усиления репрессий против демократических сил и всякого инакомыслия, настаивающей на вооруженном насилии как на методе осуществления внешней и внутренней политики государства. Тогда-то в кино и заговорили о «возрождении принципов Джона Уэйна». А эстафету от него принял Клинт Иствуд, утвердившийся в амплуа защитника символов «американизма».

Правые круги в США охотно спекулируют на «патриотической» символике — тут и звездно-полосатый флаг, и колокол свободы, и белоголовый орел, и фигуры отцов — основателей нации. Одна из самых известных террористических групп правых радикалов называет себя «минитменами» — так именовалось гражданское ополчение времен войны за независимость. Все это используется для пропаганды «национального единства» перед лицом внутренней (классовая борьба) и внешней («коммунистическая агрессия») опасности, якобы ставящей под удар существование нации. Антикоммунизм — главнейший атрибут праворадикального сознания, муссирующего ветхий миф о «руке Москвы», о «международном коммунистическом заговоре». Демократические движения внутри страны рассматриваются правыми как слепое орудие «коммунистов и либералов», а когда буржуазное государство под напором народной борьбы вынуждено идти на некоторые уступки массам, это осуждается как свидетельство его слабости. Отсюда и нападки на

---

[2] American Opinion. Apr. 1976. p. 26—27.

[3] Crawford A. Thunder from the Right. N. Y., 1980. p. 80.

буржуазную демократию, которая якобы сковывает эффективность карательных органов.

Спекулируя на реальном недовольстве масс условиями своей жизни, будто бы защищая интересы «маленького человека», правый радикализм стремится выдать себя за «народное» течение. Но, демагогически заявляя о стремлении выступать от имени и во имя народа, «новые правые», в сущности, отстаивают права «сильной личности» и «сильной власти». Не случайно вместе с подъемом правого радикализма активизируется его ударный отряд — ку-клукс-клан. Наиболее вольготно ку-клукс-клан всегда чувствовал себя на Юге. Но с приходом к власти кабинета Рейгана, как свидетельствует журнал «Тайм», он активизировался и в таких «неожиданных» местах, как кампусы элитарных университетов северо-востока, Гарварда и Корнуэлла, всегда кичившихся своей расовой терпимостью, считавшихся оплотом либерализма [4]. Нынешний главарь клана — мелкий бизнесмен из Луизианы Уилкинсон — делает упор на военную подготовку, сугубую милитаризацию. При этом, действуя террористическими методами, правые продолжают декларировать свою приверженность принципу «закона и порядка», разумеется, так, как они его понимают.

«Хочется верить, — сказал интервьюеру Клинт Иствуд, — что всякий раз, когда я открываю на экране пальбу, это идет на пользу простым людям» [5]. Пальбу ему приходится открывать часто — таково амплуа этого актера, прославившегося в начале 60-х годов участием в «спагетти-вестернах», где действие происходило на Диком Западе, а съемки производились в Италии. Актерское дарование Иствуда — весьма среднего уровня, и своих поклонников он приобрел главным образом за счет внешних данных — высокий рост, широкие плечи, чеканный профиль, уверенный и невозмутимый взгляд на неподвижном лице — типичная фигура вестерновского героя-одиночки, стремительного и непобедимого охотника-преследователя. На внешней фактуре исполнителя построил свой фильм «Грязный Гарри» (1972) режиссер Дон



Солдат морской пехоты, он же одинокий охотник, для которого война — всего лишь разновидность охоты (Роберт де Ниро в фильме «Охотник на оленей).

Сигел, пригласивший Иствуда на главную роль. Здесь он сыграл полицейского, который, не сумев доказать виновность преступника законным путем, вершит «правосудие» от своего имени и своими руками. Преступник и вправду внушал отвращение — это был убийца-маньяк, настоящее животное, не способное вызвать жалость. Но маленькая, однако весьма существенная деталь: на экране несколько раз мелькала крупная пряжка ремня, которым был перепоясан этот человек, а на ней — знак пацифистского движения. Этим нечистоплотным намеком исподволь указывалось на его причастность к «контркультуре» с ее проповедью антимилитаризма. Таким образом создатели фильма оправдывали произвол, совершаемый героем Иствуда, облекая его в одежды гуманизма, неусыпной заботы о «маленьком человеке». Фильм принес Иствуду широкую известность. За ним последовала

[4] "Time", Dec. 1980, p. 32.
[5] Crawford A. Op. cit., p. 80.

обойма картин, сделанных по сходной модели: «Убойная сила пистолета «Магнус» (1973), «Воитель» (1976), «Вызов» (1977). В них актер изображал защитника «справедливости», которому приходится бороться не только с кровожадными злодеями (зачастую «политически подозрительными»), но и с излишне либеральным законодательством, этим злодеям потворствующим. Свое политическое лицо Иствуд обнаружил достаточно ясно: в марте 1983 года «Правда» сообщала о диверсионных вылазках американцев в Лаос с территории Таиланда; один из участников диверсии признался, что операцию финансировал, в частности, Клинт Иствуд, действовавший с благословения американских властей.

В начале 80-х годов правые в Голливуде активизировались, почувствовав наступление благоприятного момента. Критика буржуазного государства справа становится все более распространенной в кинематографе. Примером может служить фильм малоизвестного режиссера Гарольда Беккера «Луковое поле» (1981).

Действие картины происходит в 1963 году, когда в стране нарастало движение протеста, бурно взорвавшееся событиями 1968 года — момента, к которому приурочен финал ленты. Этот пятилетний период национальной истории выбран не случайно — сюжет построен так, чтобы скомпрометировать «либеральные настроения», охватившие тогда США.

Итак, о чем же фильм? Освобожденный из тюрьмы молодой негр Джимми Смит попадает в «семью» некоего Грегори Пауэлла, профессионального бандита. Хотя Смиту не слишком нравятся порядки в «семье», где безраздельно властвует Пауэлл, он не в силах противиться его воле и соглашается участвовать в подготовленном им ограблении. Но по дороге преступников останавливает патрульная машина с двумя полицейскими. Один из них — Ян Кэмпбелл, бывший студент-медик, выходец из интеллигентной семьи, любитель играть на волынке. Другой, Хэттинджер, — тоже недоучившийся студент-агротехник, покинувший колледж, чтобы посвятить себя благородной миссии борьбы с преступностью. Им, однако, не удается справиться с бандитами, и они становятся их пленниками. Пауэлл решает разделаться с узниками. Он в упор стреляет в Кэмпбелла. В это время второй полисмен, Хэттинджер, успевает скрыться. Удирает от своего патрона и Смит, невольный соучастник преступления.

Вскоре, однако, и Пауэлл, и Смит попадают в руки полиции, у которой есть все доказательства их виновности. Казалось бы, немедленно должно восторжествовать правосудие, но... Тут-то авторы и демонстрируют, как губительны для общества плоды либерализма, как государственные органы попустительствуют преступности и излишне заботятся о правах преступников. Пользуясь мягкотелостью следователя и судейских, ограниченностью прав следственной части и прокурорского надзора, Пауэлл надолго затягивает разбирательство дела. Наконец, суд выносит убийце и его сообщнику смертный приговор. Но, набравшись за время привольной жизни в камере предварительного заключения юридических сведений, Пауэлл берет защиту в свои руки, загоняет правосудие в тупик и добивается существенного смягчения приговора. В финале он, уютно устроившись в заваленной книгами комнате, ничуть не напоминающей тюремную камеру, дает консультации соседям-заключенным, которые нерешительно мнутся в дверях, внимая его словам.

Итак, убеждают авторы «Лукового поля», государству не хватает сил для борьбы со злоумышленниками. Полицейские, завербованные из «волынщиков» или «мирных пахарей», не способны справиться со своими обязанностями, здесь нужна иная, крепкая рука. Важно и другое. Уголовника Пауэлла в фильме наделяют именно теми пороками, которые принято отождествлять с издержками «контркультуры». Традиционной фигуре киногангстера они обычно не свойственны. Здесь и склонность к сексуальным извращениям, и пренебрежение семейными узами, и даже приверженность к «евангелию от Фрейда» — на суде Пауэлл объясняет свой путь к преступлению отсутствием в детстве материнской ласки. В конце фильма он и внешне неотличим от какого-нибудь университетского лидера «но-

вых левых» — сутуловатая фигура, кольчужный свитер, потертые джинсы, длинные волосы, очки в стальной оправе. Можно представить себе, что, едва освободившись из заключения, он встанет под знамена «бунтующей молодежи», которая тоже начисто лишена пиетета по отношению к закону, к полиции...

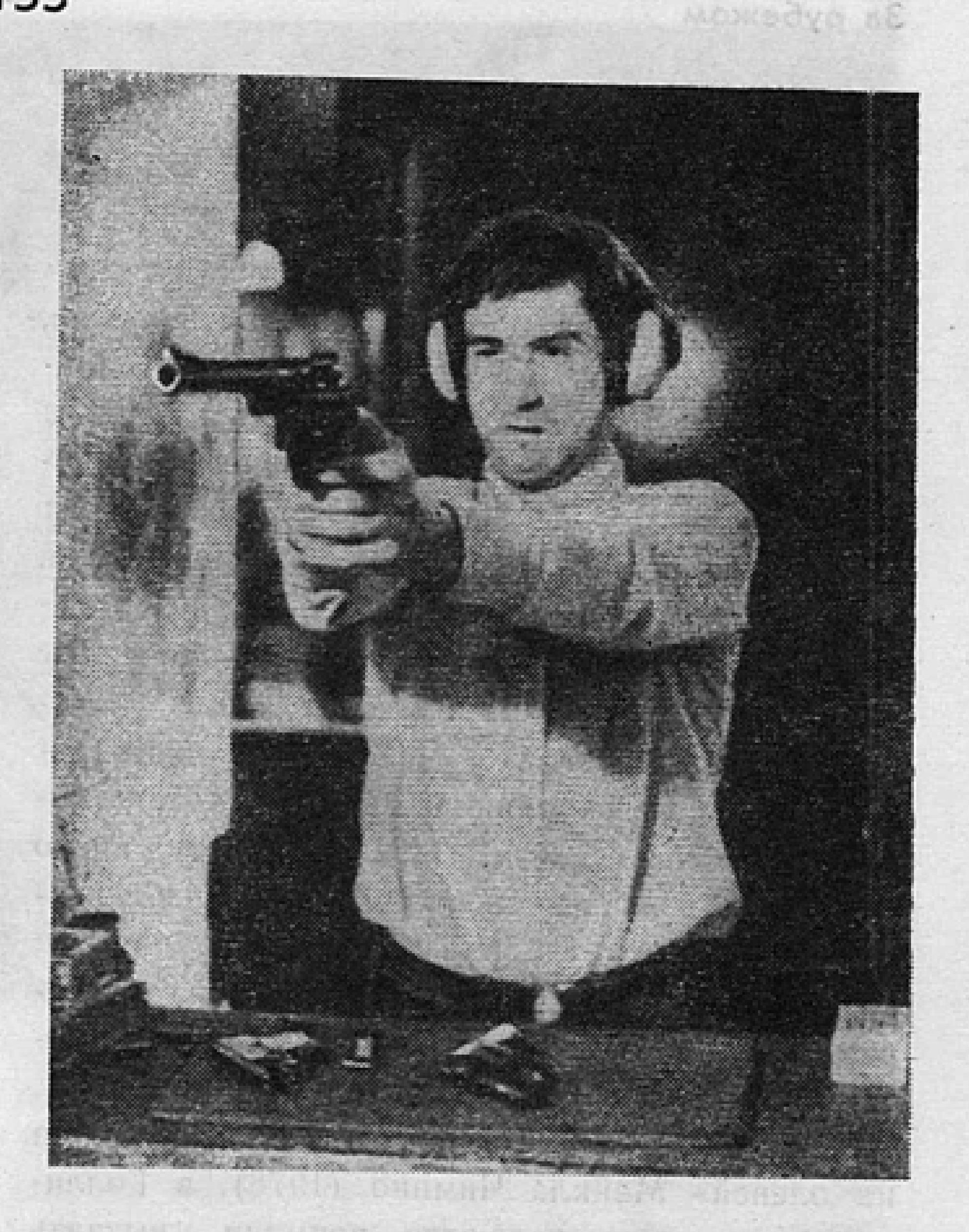
Использованные в фильме приемы — окарикатуривание противника, отождествление ординарной уголовщины с политическим инакомыслием весьма характерны для стратегии правых. В попытках сколотить «единый фронт» они использовали страх рядового американца перед ростом преступности. На своих политических противников правые взваливают ответственность за рост насилия и даже за международный терроризм.

Именно на эту тему сделан фильм Брюса Мэлмута «Ночные ястребы» (1981).

Концепция фильма элементарна: политический экстремизм — порождение коммунистического и национально-освободительного движения (недаром в фильме Мэлмута герои носят славянские, арабские, ирландские имена), а бороться с ним можно лишь средствами того же террора, ужесточая карательные меры.

Сюжет «Ночных ястребов» так же примитивен. Авторы демонстрируют кровожадную жестокость террористов, возглавляемых неким Вулфгаром, мужество полицейских.

...Инспектор Интерпола Хартман узнает о намерении Вулфгара устроить террористическую акцию в аэропорту Нью-Йорка. Под руководством Хартмана сержанты американской полиции Дик Да Силва и Мэтью Фокс проходят специальную подготовку и получают инструкции не щадить преступников. Группу Вулфгара удается выследить, но по вине Да Силвы, не решающегося открыть огонь в вагоне метро, где могут пострадать пассажиры, бандит ускользает от преследователей. «Что с тобой, — спрашивают сержанта его коллеги, — ты ведь убил во Вьетнаме пятьдесят два человека, иначе почему, думаешь, пригласили именно тебя?» Гуманность Да Силвы приводит к печальным последствиям: подружка Вулфгара убивает инспектора Хартмана, а затем, взяв заложников, добивается освобождения полит-



Насилие, возводимое в ранг религиозного обряда: Трэвис (Роберт де Ниро) готовится к своей «очистительной жертве» («Таксист»)

заключенных, связанных с ирландской повстанческой армией. А когда Да Силва расправляется с террористкой, Вулфгар в отместку грозит убить жену полицейского. И тут, отбросив сомнения, Да Силва стреляет в Вулфгара...

Любопытный факт: в сценарии ничего не говорилось о том, что главный герой — участник агрессии во Вьетнаме, повинный в гибели более полусотни человек. Но ситуация изменилась, начали раздаваться призывы к изживанию «вьетнамского синдрома», и, быстро сориентировавшись, Мэлмут «модернизировал» сюжет. А рядом с Да Силва из «Ночных ястребов» на экране появляется еще один «доблестный» герой — бывший летчик Митчел Гэнт, персонаж Иствуда из поставленной им самим ленты «Огненный лис», ас, готовый «защищать интересы Америки» уже не в небе Вьетнама, а... в Советском Союзе, куда он пробирается со шпионским заданием.

Примечательно, что, комментируя выход на экраны фильма Иствуда, один английский киножурнал рекомендовал его «разве что наиболее горячим поклонникам актера»[6]. Не будем и мы подробно останавливаться на этой малохудожественной и фальшивой поделке, тем более что о ней уже достаточно написано. Но один нюанс стоит отметить. Как и многие его реальные собратья, «отличившийся» во Вьетнаме герой «Огненного лиса» Гэнт сперва страдает именно от последствий «вьетнамского синдрома». Его преследуют тягостные воспоминания, мучает бессонница. Все это, однако, мгновенно проходит, когда он узнает о доверенном ему важном задании: проникнуть на территорию СССР и выкрасть новый стратегический самолет. Иствуд ясно дает понять, каким способом можно избавиться от горького похмелья позорной войны и воспрянуть от гнетущих сомнений — надо устремиться на «подвиги» во имя Америки, против ее «главного врага» — коммунизма.

Начиная с печально известного «Охотника на оленей» Майкла Чимино (1978), в Голливуде все чаще делаются попытки вызвать сочувствие к «честным американским парням», которые всего-навсего добросовестно выполняли во Вьетнаме свой воинский долг, за что и расплачивались страданиями, а иногда и жизнью. Фильм Теда Котчеффа «Первая кровь» вышел на экран в 1982 году, когда на Арлингтонском кладбище была воздвигнута гранитная стела — памятник американским солдатам, погибшим во Вьетнаме. Скорбная эта акция для многих связана с болью и стыдом, но для иных — с гордостью. Так же противоречив и фильм, где искусно смешаны эти чувства. Главную роль — бывшего «зеленого берета» — сыграл Сильвестр Сталлоне, вознесенный в ранг «звезды» в 1977 году после гигантского успеха фильма «Рокки», где он снялся в роли боксера, которому усердие и счастливый шанс приносят осуществление «великой американской мечты». Довольно быстро обнаружилось, что Сталлоне истово исповедует «стопроцентный американизм» и в жизни. «Я — человек правого фланга»[7], — заявил он журналистам. Именно он сыграл борца с «международным терроризмом» Да Силву в «Ночных ястребах».

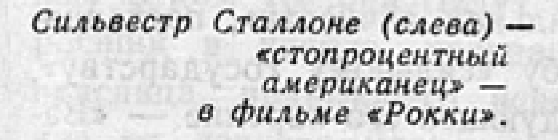
Знакомство зрителя с Джоном Рэмбо, героем фильма «Первая кровь», происходит в тот трагический для него момент, когда он теряет последнего друга, вместе с которым воевал. Друг погибает от рака — ему пришлось распылять над полями Вьетнама тот самый «оранжевый порошок», от которого на долгие годы омертвела почва, от которого и сегодня продолжают умирать люди. Никого уже не осталось из компании Рэмбо, да жив ли и он сам? Ожесточившись на войне, в условиях мирной жизни он чувствует себя неприкаянным, а во всех окружающих видит врагов. Поэтому когда он появляется в одном из провинциальных городков, облик его внушает подозрение местному шерифу Тизлу. Для него Джон, с его мрачной физиономией и нескрываемой антипатией к ближним, гость нежелательный — мало ли что у такого на уме. Джону советуют убраться подальше, он отказывается и попадает под арест по обвинению в бродяжничестве. Показывая грубое обхождение властей с «героем» войны, авторы как бы упрекают Америку в неблагодарности к «защитникам свободы». А ведь Рэмбо и без того настрадался от «свирепого врага» — зрителю крупным планом демонстрируют шрамы на теле Джона, в его сознании всплывают сцены «варварского насилия» над ним в лагере для военнопленных. Вызвав сочувствие к Рэмбо, как к жертве войны, фильм далее пытается вызвать и восхищение им, рассказывая о тех «подвигах», что суждено ему повторить уже на родной земле.

Не желая сдаваться, Джон, не задумываясь, применяет навыки, которым обучился в армии. Ему удается бежать в горы, где густой лес напоминает ему тропические джунгли, пробуждает инстинкт охотника-убийцы...

Полиция вызывает на подмогу полковника Траутмена, бывшего командира Рэмбо. Именно Траутмен учил когда-то этого человека

[6] Screen International, London, 1982, N 351, p. 20.

[7] Grenier R. Summertime Visions. — "Commentary", 1982, Aug., p. 66.



Сильвестр Сталлоне (слева) — «стопроцентный американец» — в фильме «Рокки».

убивать, учил побеждать врага во что бы то ни стало. Теперь Траутмен дает властям нужные советы, но в глубине души он уверен, что его ученик — отличный солдат — превосходит своих противников и сможет в одиночку осилить и полицейских, и присоединившихся к ним национальных гвардейцев.

Напоминая о заслугах Рэмбо перед страной, о медали, выданной ему конгрессом, Траутмен пытается примирить шерифа и бродягу, но Тизл упрямится, не желая складывать оружие перед ненавистным пришельцем. Поединок заканчивается обоюдным поражением: шериф смертельно ранен, ранен и Рэмбо, его война окончена.

Таким образом, в фильме «Первая кровь» зрителя сперва обезоруживают жалостью к преследуемому «всей полицейской ратью» герою вьетнамской бойни, а потом исподволь внушают ему, что хотя война и сделала Джона убийцей, но стране нечего стыдиться таких людей — скорее, она должна гордиться настоящими парнями, которые где угодно могут за себя постоять. Возникающие в затуманенном сознании Рэмбо сцены насилия, которому он якобы подвергался во Вьетнаме, перемежаются с эпизодами его травли зарвавшимися полицейскими. Этот монтажный ход наводит на мысль, что, сражаясь в одиночку против зла в своей стране, Рэмбо, должно быть, и во Вьетнаме отстаивал идеалы добра и справедливости. Недаром и полковник Траутмен, один из тех, кому можно было бы предъявить счет за искалеченную душу этого солдата и за бесчинства, которые творила на вьетнамской земле американская военщина, выступает в фильме не как ответчик, а как благородный третейский судья. К тому же он своим выучеником явно гордится.

Пытаясь исцелить американцев от негативного отношения к вьетнамской авантюре, Голливуд использует целый набор специфических приемов. Об этом пишет, например, французский критик Анн-Мари Бидо в журнале «Синема». Она отмечает, что в целом ряде американских фильмов — «Охотник на оленей», «Таксист» и других — воспроизведение актов насилия, совершаемых не в массовом масштабе, а персонажем-одиночкой, и не на поле боя, а в мирной жизни, служит как бы прививкой, приучает зрителя не испытывать ужас перед кошмарами войны. Бо-

лее того, продолжает Бидо, когда насилие уподобляется в фильмах религиозному ритуалу, мистериальному обряду, оно приобретает уже не пугающий, не отталкивающий, а «очищающий» характер [8]. Так, например, прежде чем устроить кровавую баню сутенерам, которые держат в своих лапах малолетнюю проститутку, Тревис из фильма «Таксист» (тоже, кстати, припоминающий по этому случаю свое вьетнамское прошлое) обривает голову, как это делали воинственные ирокезы, вступая на тропу войны. Миф утверждает, что пролитая кровь искупает вину. И в «Таксисте» Тревис, усеявший свой путь трупами, но проливший и свою кровь, становится чуть ли не национальным героем. Истекает кровью и одичавший от ненависти Рэмбо, тоже выдвигаемый авторами на амплуа борца за справедливость. В этом смысле название фильма «Первая кровь» звучит по-своему символично.

Анн-Мари Бидо пишет также: для того чтобы зрители спокойно относились к перспективе новой военной катастрофы, кинематограф показывает кровавое насилие в его самых примитивных формах, рисует войну, далекую от современных, «технологических», способов ее ведения. Тем самым создатели фильмов рассчитывают найти опору в глубинных слоях человеческого сознания, рассчитывают на отклик якобы глубоко укоренившегося в каждом человеке инстинкта первобытного охотника-дикаря [9]. Наблюдения французского критика, как нам кажется, во многом относятся к деятельности сценариста и режиссера Джона Милиуса, дебютировавшего в начале 70-х годов.

Хотя этот человек никогда не призывался на военную службу, он с гордостью носит данную ему журналистами кличку «генерала Милиуса». Впрочем, он предпочитает называть себя «дзен-фашистом», соединяя в этом понятии пристрастие к восточным религиям и явную приверженность идеологии нацизма.

Свою идейную позицию Милиус заявил уже в первом своем фильме «Диллинджер» (1973), где выступил как сценарист и режиссер. Возродив легенду об известном гангстере 30-х годов, он с упоением показал противоборство двух «сильных личностей» — бандита и полицейского. Та же тема «сильной личности», поставившей себя на службу «сильному государству», прозвучала и в следующей его картине — «Ветер и лев» (1975), прославлявшей экспансионистскую политику президента Теодора Рузвельта. Приложил он руку и к созданию сценария для картины «Грязный Гарри».

Главная мысль, пронизывающая творчество Милиуса, заключается в том, что современный человек, что бы он там о себе ни воображал, несет в себе варвара. Причем варварское, дикарское начало, по мнению этого «дзен-фашиста», является не только доминирующим, но и более всего соответствующим природе и назначению человека.

Те, кто видел на Московском кинофестивале 1979 года фильм Копполы «Апокалипсис сегодня», помнят, наверное, странный ритуальный танец, который исполняет лейтенант Уиллард, готовясь к встрече с безумным полковником Курцем. Это символический танец японских самураев «кэндо» («путь меча»), который ввел в сценарий Милиус, один из его авторов. Он любит повторять, что в жизни, как и в искусстве, руководствуется самурайским феодальным кодексом «бусидо». «Меч, знак могущества и храбрости, — душа самурая» — гласит японская пословица. Милиус изучил «кэндо» [10], где меч рассматривается как главное средство формирования личности. Культ оружия стал фундаментом его идейной позиции, что воплотилось в его последней работе — фильме «Конан-варвар».

Действие картины разворачивается в некоем условном, весьма отдаленном прошлом и в столь же условной стране, на «перекрестке мира», где сходятся пути разных рас и народов. Воинственное племя пришедших с во-

---

[8] Bidaud A.-M. La "nouvelle virilite" du cinema americain contemporain. — "Cinéma", Paris, 1980, N 253, p. 24.

[9] Ibidem, p. 24.

[10] Как известно, некоторые положения теоретиков «кэндо» были приняты империалистическими кругами Японии, поддерживавшими с их помощью милитаристский дух в стране накануне второй мировой войны.

стока змеепоклонников разрушает селение, где живет маленький Конан, убивает его родителей, а самого забирает в плен. Враги похищают также чудодейственный меч, выкованный отцом Конана. Идут годы, мальчик, выросший в неволе, превращается в могучего красавца, привыкшего испытывать наслаждение от ловкого удара, которым можно размозжить голову противника, от ликования зрителей, прославляющих его на поединках гладиаторов. Восточные мудрецы посвящают его в таинства своей магии — и он становится неким идеальным воплощением «дзен-фашизма». Недаром рецензент английского журнала «Мансли филм буллетин» не без сарказма отметил, что это произведение Милиуса имело бы грандиозный успех в гитлеровской Германии. Действительно, образ главного героя — великана с хорошо развитой мускулатурой (на эту роль был приглашен западногерманский культурист Арнольд Шварценеггер) — точно отвечает идеалу «белокурой бестии» — сверхчеловека, не отягощенного раздумьями, не отравленного интеллигентской рефлексией, легко пускающего в ход и кулак, и меч. Вероятно, не случайно враги Конана поклоняются змее, символу мудрости. Мудрость варвара — сила, а все прочее — от лукавого.

Враг Конана, Тулса Дум, пришедший с востока темнокожий тиран и деспот (в этой роли снялся известный негритянский актер Джеймс Джоунз), воплощение коварства, зло-



«Сильная личность» и «сильная власть» — идеалы «новых правых» (Арнольд Шварценеггер в фильме «Конан-варвар»)

козненности, беспощадности — всех смертных грехов. Но Конан, разумеется, торжествует: на Горе Власти он отрубает голову непобедимому Тулсе Думу и кладет конец культу змеепоклонства. Вместе с ним торжествуют и те ценности, которые он защищает, тот кодекс язычника, от лица которого выступает и сам создатель фильма. Конан, говорит он, озабочен «самой сутью жизни», он всегда «обуреваем стремлением убивать, вонзать свой нож в чужую плоть, обагрять лезвие кровью и вспарывать внутренности»[11]. И потому эмблемой фильма становится меч отца Конана, оружие предков — понимай: самое ценное, что нам от них досталось. С этим мечом любит позировать перед репортерами и сам Милиус.

Возрождение в «Конане» на самом примитивном уровне мифа об охотнике-преследователе объясняется не только стремлением авторов развлечь публику: здесь в структуру мифа интегрируется война как разновидность охоты. Первобытный охотник, внушает фильм зрителю, неистребим в каждом из нас; тонкая культурная оболочка не может совладать с напором инстинктивных импульсов, рвущихся наружу. И этим снимается всякая ответственность за любое проявление варварства — преступление, насилие, убийство, снимается чувство вины за любое злодеяние.

Даже видавших виды американских журналистов шокирует обстановка рабочего кабинета Милиуса, стилизованного под армейский командный пункт. В нем мебель из тростника (память о Вьетнаме), на стенах — тактические карты, на полке — книги по военной истории, всюду развешаны ружья, мечи, охотничьи трофеи. Его помощники входят и выходят, щелкая каблуками и отдавая нацистские приветствия. Съемочная группа называется «Команда-А» — полевое обозначение «зеленых беретов». Вот что пишет один из интервьюеров «генерала Милиуса». «На стене его кабинета висит большая фотография атомной бомбы. Его спрашивают о ней. «Ах, бомба! — восклицает он, и лицо его загорается. — Я просто люблю бомбу. Она для меня нечто вроде религиозного тотема. Она как чума в средневековье или нашествие монголов. Это рука господня, которая достанет вас где угодно. Ядерная угроза заставляет держаться на плаву»[12]. Но бомба нужна Милиусу не только для «душевного комфорта». Однажды он недвусмысленно заявил, что зрелище военных кораблей под американским флагом заставляет его сердце трепетать от гордости за «американское военное присутствие».

Не мудрено, что сегодня творчеству Милиуса обеспечивается в Голливуде «режим наибольшего благоприятствования».

«Есть нечто невыразимо привлекательное в войне, — говорит он. — Люди любят напряженность. Человека неудержимо влечет к ней, как мотылька к свету»[13]. Так что, если верить Милиусу, в человеке живет не только страсть убивать, но и неодолимое стремление к гибели. Нетрудно распознать в этой смеси дешевого самолюбования с восхвалением грубой силы отчетливый политический подтекст. Выступая на творческой дискуссии в рамках XIII Московского международного кинофестиваля, крупнейший итальянский писатель Альберто Моравиа высказал мысль о том, что хороший фильм о войне не может не быть одновременно и антивоенным фильмом, ибо ненависть к войне и насилию — в природе человека. Не случайно, отметил он, в картине «Апокалипсис сегодня» именно эпизоды, эстетизирующие войну, являются наиболее слабыми в художественном отношении. Кстати, добавим мы, эти эпизоды появились в фильме как раз благодаря Милиусу, соавтору сценария. Его коллеги настаивали на более определенной антимилитаристской направленности фильма. «Я, — признается Милиус, — придерживался другого мнения»[14].

●

Говорят, что история учит тому, что ничему не учит. Но, думая о своем будущем, люди вновь и вновь обращаются к ней, ищут аналогии и извлекают уроки. Что станет с Сое-

---

[11] Honeycutt R. Milius the Barbarian. — "American Film", May 1983, vol. VII, N 7, p. 35.

[12] Ibidem, p. 37.

[13] Pye M., Myles L. The Movie Brats. N. Y., 1979, p. 176.

[14] Ibidem, p. 176.

диненными Штатами, если верх здесь окончательно одержат правые. Об этом размышляют авторы документального полнометражного фильма «Атомное кафе» К. и П. Рэфферти и Дж. Лоудер. Смонтированная из материалов кинохроники 40—50-х годов, эта лента дает впечатляющую картину деятельности буржуазной пропагандистской машины по «промывке мозгов», показывает в действии ее механизм в период «холодной войны» и разгула маккартизма. Авторы фильма подробно исследуют процесс преднамеренного оболванивания нации, породивший в американцах страх перед «советской угрозой», шпиономанию, подозрительность, боязнь высказывать критическое мнение, атрофию политического мышления. Одновременно экран выявляет причины, побудившие подлинных хозяев США, представителей монополистического капитала, культивировать в стране панические настроения перед лицом мифического «коммунистического заговора». Причины эти, как свидетельствует хроника, заключаются в страхе, который испытывают реакционные круги перед силами прогресса в самих Соединенных Штатах и за рубежом, в неприятии ими тех глубоких перемен, которые принесла миру победа над фашизмом, в попытках оправдать бесчеловечность атомных бомбардировок японских городов, подхлестнуть рост военных расходов, истощающих бюджет рядовых граждан.

Конечно, Америка сегодня не та, что была несколько десятилетий назад, и те способы «промывки мозгов», которые были в ходу тогда, сегодня менее эффективны. Но угроза справа не перестает от этого быть реальной, она лишь приобретает новые формы, стремится замаскировать себя «человеческим лицом».

Автор книги «Дружелюбный фашизм» американский публицист Бертрам Гросс, исследуя это явление, отмечает, что не следует думать, будто рекрутирующий с «правого фланга» своих сторонников фашизм будет похож на тот, каким он был в 30-е годы в Германии. Это, пишет он, будет «фашизм с улыбкой», «дружелюбный фашизм», «нарядный и привлекательный», как витрина модного магазина на Мэдисон-авеню. И тем он опаснее...

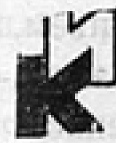
Обращаясь к фактам недавней истории, авторы фильма «Атомное кафе» апеллируют к общественному мнению. Их лента — весьма актуальное предупреждение людям, не желающим быть вновь обманутыми. И в этом своем стремлении авторы не одиноки: несмотря на все колебания политического маятника, в американском кино никогда, даже в самые тяжелые времена, не переводились художники смелые, честные и реалистически мыслящие. Однако опасность, которую представляет сегодня правый радикализм — в жизни и в искусстве, — нельзя недооценивать.

Прикрываясь фальшивыми человеколюбивыми лозунгами, спекулируя на реальных проблемах, раздирающих американское общество, привлекая к сотрудничеству популярных актеров и режиссеров, не всегда сознающих меру своей ответственности перед зрителем, «новые правые» воплощают на экране наиболее реакционные и антигуманистические догмы буржуазной идеологии, сея в умах людей зерна взаимной ненависти, жестокости, исповедуя милитаризм и антикоммунизм.

Джузеппе Де Сантис

И «большой цензор» положил фильм под сукно

В апрельской книжке «Искусства кино» за 1982 год были опубликованы отрывки из книги выдающегося итальянского кинорежиссера и теоретика киноискусства Джузеппе Де Сантиса («Кино, Юг и память, или Интервью с са-



Нина Цыркун

«Новые правые» в Голливуде

Весной 1981 года на экраны Америки вышел фильм режиссера Дэниела Петри «Форт Апачи: Бронкс». Два на первый взгляд далеких понятия соединились в названии этой картины. С одной стороны, военное укрепление на Дальнем Западе США, в резервации, куда в 70-х годах прошлого века были согнаны тысячи индейцев племени апачи. С другой — один из печально известных районов современного Нью-Йорка, заселенный негритянской и пуэрто-риканской беднотой. Почему же авторы фильма сближают исторический форт Апачи с сегодняшним днем американской метрополии? Дело в том, что согласно официальной историографии форт Апачи был местом битвы, где натиск тысяч «свирепых дикарей» сдерживала кучка «самоотверженных» солдат. В соответствии с такой трактовкой реальных событий маленький форт в Аризоне становится символом «оплота западной цивилизации», противостоящего натиску «темных сил», враждебных «миссии белого человека».

В фильме Петри «фортом Апачи» называется не что иное, как полицейский участок, расположенный в Южном Бронксе. На подведомственной ему территории и разворачиваются события картины.

Главный герой — уже немолодой, опытный патрульный офицер Джон Мэрфи (эту роль играет Пол Ньюмен) вместе со своим юным помощником Корелли занимается наведением порядка в квартале. Оба они исполнены доброжелательности и сострадания к местному населению, а Мэрфи даже влюблен в пуэрториканку, медсестру Изабеллу, отвечающую ему взаимностью. Работа у полицейских нелегкая — улицы Бронкса изображены в фильме клоакой. На экране чередой проходят наркоманы и торговцы наркотиками, гомосексуалисты, проститутки, сутенеры, воришки... «Идеальный» герой Мэрфи противостоит этому миру преступности, нищеты, грязи и мерзости как живой символ «белой Америки». Без тени презрения или брезгливости выполняет он свой долг, всегда появляясь там, где нужна его помощь. Зритель впервые встречается с Мэрфи, когда он пытается догнать чернокожего мальчишку, стащившего женскую сумочку. Правда, погоня кончается неудачей — полицейский уже не так быстроног, как прежде, и воришке удается скрыться. Зато герой спасает от самоубийства гомосексуалиста, решившего броситься с крыши; обезоруживает на улице маньяка, угрожающего ему ножом; принимает ребенка у 14-летней девочки-пуэрториканки, которая рожает в грязном, переполненном людьми бараке. Таковы «нормальные» будни стража порядка в Бронксе, где самое светлое место — полицейский участок, в холле которого мирно играют цветные ребятишки. Как воплощенное безумие, знак бессмысленного слепого зла, поднимающегося со дна жизни, безнаказанно бродит по улицам района рыжеволосая негритянка-проститутка, одержимая маниакальной страстью убивать. Лишь когда ее жертвами становятся двое молодых полицейских, полиция принимает экстренные меры. Чтобы найти виновного, в участок свозят всех «подозрительных». Повальные аресты вызывают ответный гнев населения: толпа атакует полицию. Камера показывает черные и смуглые лица, искаженные дикой злобой, перекошенные от ярости. И полицейские, осажденные в своем участке, как некогда солдаты в форте Апачи, с трудом отбивают нападение «неразумных дикарей». Тут происходит событие, которое приво-

дит в негодование Мэрфи, противника неоправданного насилия: патрульный Морган сталкивает с крыши юношу, забравшегося туда на свидание со своей девушкой. Мэрфи бросается на него с кулаками...

В финале фильма героя подстерегает самый страшный удар: Изабелла, к которой Мэрфи питает привязанность, оказывается наркоманкой. Чтобы отомстить ненавистной полиции, торговцы наркотиками нарочно дают ей слишком большую дозу, и девушка погибает. Преступники врываются в больницу, берут заложниками врачей и пациентов, угрожают им оружием. И только здесь Мэрфи впервые пускает в дело пистолет. Проявив чудеса храбрости, он в одиночку одолевает негодяев, а потом, разуверившись в полезности своей профессии, идет к капитану, чтобы положить на стол полицейский знак. Однако на улице Мэрфи встречает мальчишку, укравшего сумочку, — того самого, которого он пытался догнать в начале фильма, — и устремляется в погоню. Чувство долга оказывается сильнее, чем ощущение бесплодности многолетних усилий: как бы ни были глухи к добру обитатели Бронкса, резюмирует фильм, ничто не может остановить «благородного белого человека» в осуществлении его миссии...

Показанный в фильме Петри район Нью-Йорка — действительно чрезвычайно неблагополучный. Но, конечно же, вовсе не потому, что сюда стекаются какие-то элементы, от рождения предрасположенные к преступлению. Бронкс — это одно из тех мест, где самый высокий в стране уровень безработицы, поскольку цветным в Америке еще труднее, чем белым, найти работу и гораздо легче ее потерять. Журнал «Юнайтед Стейтс ньюс энд уорлд рипорт» приводит данные, свидетельствующие об определенных закономерностях в социальной статистике: «лишний» процент безработных в стране — и на 4 процента увеличивается число преступников, попадающих в тюрьму, на 5,7 процента — число убийств, на 4,1 процента — самоубийств.

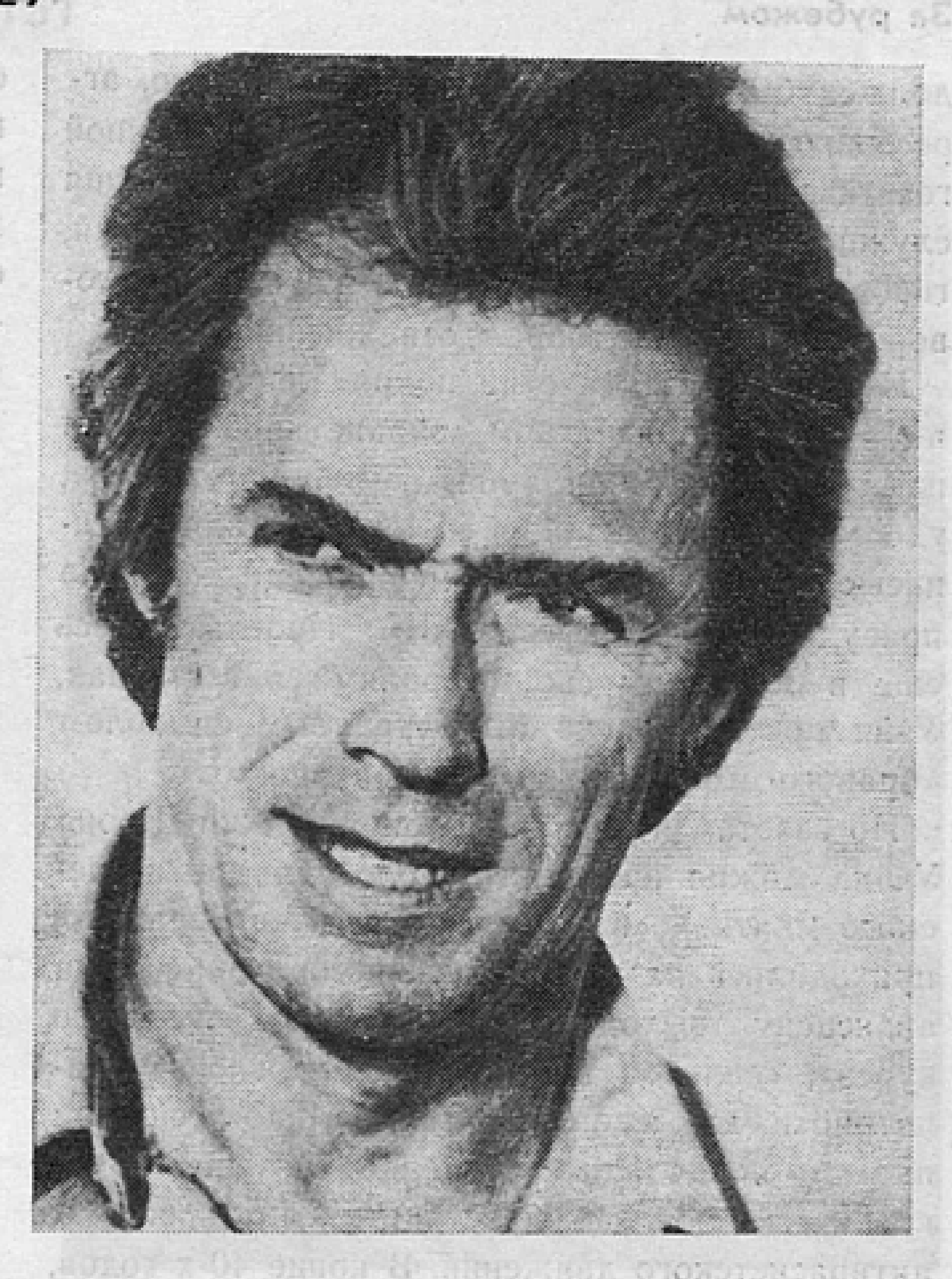
Авторы фильма «Форт Апачи: Бронкс» поначалу вроде бы подходят к разработке подлинных реалий действительности с либеральных позиций, сочувственно показывая этот богом забытый район с двухсоттысячным населением. Они не скрывают, что условия жизни здесь ужасные, что дома полуразрушены и перенаселены, что дети ходят голодные, грязные и оборванные, а молодежи некуда себя деть. Но они не пытаются вскрыть социальные причины всех этих бедствий, они ни слова не говорят о безработице, о расовой дискриминации, не позволяющей их героям выбраться из трущоб, подняться со дна. В фильме как-то само собой подразумевается, что в своей бедности, необразованности и интеллектуальной неразвитости, ведущих к преступлениям, жители Бронкса повинны сами, а официальная Америка, представленная маленьким «фортом» — полицейским участком, — по-отечески заботится о них, но заботы наталкиваются на стену непонимания и озлобленности. И уж если полиция и идет на крайние меры, то только в тех случаях, когда ее провоцируют на это местные граждане с их «дикой невежественностью» и «агрессивностью».

Тут, кстати, нелишне напомнить, как фактически обстояло дело с защитой исторического форта Апачи. В 70-х годах прошлого века индейцы-апачи предприняли попытку вырваться за пределы отведенных им земель и, потеряв надежду отвоевать свои исконные территории, решили пересечь мексиканскую границу, чтобы уйти от «цивилизаторской миссии» белого человека. Жизнь в резервации стала к тому времени невыносимой. Тысячи людей были загнаны на тесный участок, где едва ли могли разместиться несколько сотен. Вынужденные заниматься непривычным для них трудом — земледелием, да еще на неосвоенных землях, они страдали от голода, потому что бизоны были истреблены белыми поселенцами, умирали от болезней, в том числе от холеры, завезенной теми же белыми иммигрантами... Попытка индейцев спастись, выжить была тогда жестоко пресечена. Прошло более ста лет, и официальная история США, хотя, может быть, и меньше теперь подчеркивает «кровожадность свирепых дикарей», однако не склонна расстаться с легендой о доблестных белых американцах, не щадивших себя ради благополучия индейцев в соответствии с собственными представлениями об их счастье. Так, например, авторы книги «Отчизна отваж-

ных», рассчитанной на юного читателя, рисуют, в основном, трудности, с которыми пришлось встретиться белым, занимавшимся усмирением краснокожих. Они сетуют, в частности, на сокращение конгрессом ассигнований на содержание армии и уменьшение ее численности «всего» до 27 тысяч человек, на низкое солдатское жалованье, а также устаревшее оружие[1], хотя войну приходилось вести против безоружных людей, против стариков, женщин, детей.

В фильме Петри «Форт Апачи: Бронкс» жизнь тысяч цветных и чернокожих ньюйоркцев, загнанных в гетто, не без сочувствия уподобляется жизни индейцев в резервации. Однако, мистифицируя ситуацию, подчеркивая нежелание местного населения пойти навстречу «цивилизаторской миссии» белых полицейских, авторы ленты обнаруживают подлинную направленность замысла картины — по существу расистской. Не случайно во время демонстрации ленты на экранах Нью-Йорка да и других американских городов представители негритянских и пуэрто-риканских общественных и религиозных организаций пикетировали кинотеатры с лозунгами «Расистскую стряпню долой с экрана!», «Бойкотируйте расистов Голливуда!».

В 1961 году Дэниел Петри снял фильм «Изюминка на солнце», знакомый и нашему зрителю. Это рассказ о негритянской семье, решившейся поселиться в квартале для белых. В основу его легла пьеса известной негритянской писательницы Лорейн Хэнсберри, главную роль сыграл замечательный негритянский актер Сидней Пуатье. Тот, старый фильм Петри дышал гневом и болью, он был рожден искренним протестом против расового неравенства, а темнокожие герои его, показанные с теплотой и пониманием, вызывали сочувствие и уважение. Но прошло двадцать лет. Многое изменилось в Америке. С приходом к власти администрации Рейгана резко обозначился поворот вправо. На пути движения за гражданские права вырос частокол новых препятствий. Начали широко распространяться идущие сверху идеи о том, что «черные получили слишком много», что общество не несет ответственности за бедствия меньшинств и что в условиях экономических трудностей государству следует сократить расходы на социальное обеспечение. Это не могло не отразиться и на кинематографе.



Клинт Иствуд — принявший эстафету от Джона Уэйна, защитник символов «американизма», «герой-одиночка», непобедимый «охотник-преследователь», утверждающий «законность» и «порядок» в обществе методом беззакония...

Расизм, воинствующий национализм, как и вообще ненависть к «чужакам» — родовые признаки праворадикального сознания, традиционно ориентирующегося на миф о «естественном превосходстве» белых американцев над цветными. В свое время журнал реакционнейшего «Общества Джона Берча» привел следующее соображение насчет национальной исключительности американцев: «Ведя свою родословную от всех народов мира, американцы вместе с тем отличны от них; они образуют особую породу... Необходимо помнить, что каждый, кто решал переселиться в Америку,

[1] Carrol J. A., Faulk O. B. Home of the Brave. A Patriot's Guide to American History. N. Y., 1976, p. 224.

должен был обладать предприимчивостью, агрессивностью... иначе говоря — определенной генетической основой... Трудности переселения служили своеобразным фильтром, который, говоря попросту, отделял мужей от юнцов, а говоря серьезно — отбирал отважнейших»[2].

Несколько десятилетий подряд идеалы «правых» на голливудском экране представлял прежде всего Джон Уэйн, актер и режиссер, удостоенный специальной золотой медали с надписью «Джон Уэйн — Американец», которую присудил ему конгресс США. Прославившись еще в 30-е годы своими ролями в вестернах, Уэйн почти полвека был экранным символом «бравого стопроцентного американизма».

По взлетам и падениям популярности Джона Уэйна можно проследить колебания политического маятника в стране: взлеты, как правило, приходились на те моменты истории, когда на авансцену выходили приверженцы «жесткого курса», «сильной власти», официального «ура-патриотизма» и оголтелого антикоммунизма; падения совпадали с усилением позиций демократических сил, с нарастанием антивоенного, антирасистского движений. В конце 40-х годов, в эпоху разгула маккартистской «охоты за ведьмами», Уэйн стал одним из основателей «Союза кинопромышленности в защиту американских идеалов», ставившего целью разоблачение «коммунистического заговора» в Голливуде. Во время войны во Вьетнаме он отправился с «патриотической» миссией в Юго-Восточную Азию, а потом поставил лживый фильм «Зеленые береты», прославлявший американских «защитников свободы». Однако в бурные 60-е годы он ощутил заметный спад своей популярности у зрителей. Агрессия США вызывала все более активный протест во всем мире и в самой Америке. Становилось ясно, что куда ближе к истине такие фильмы, как «Возвращение домой» Хола Эшби или «Гости» Элиа Казана, показывающие, как война калечит души и тела людей. Уэйн поставил красноречивую точку в своей творческой биографии фильмом «Стрелок». В этом последнем своем фильме он сыграл снайпера, который умирает не столько от болезни, сколько от сознания собственной ненужности в мире, где он не находит больше ни признания, ни сочувствия. И все же Уэйн не терял надежды на воскрешение тех «ценностей», защите которых посвятил всю жизнь. «Настанет день, — любил повторять он интервьюерам, — когда либеральные доктринеры обнаружат, что маятник качнулся в другую сторону»[3].

К сожалению, сегодня мы вынуждены констатировать, что эти предсказания сбылись. К концу 70-х годов быстро начало затухать леворадикальное движение, уступая место набирающему силу «движению к контрреформации» — правой идеологии, требующей усиления репрессий против демократических сил и всякого инакомыслия, настаивающей на вооруженном насилии как на методе осуществления внешней и внутренней политики государства. Тогда-то в кино и заговорили о «возрождении принципов Джона Уэйна». А эстафету от него принял Клинт Иствуд, утвердившийся в амплуа защитника символов «американизма».

Правые круги в США охотно спекулируют на «патриотической» символике — тут и звездно-полосатый флаг, и колокол свободы, и белоголовый орел, и фигуры отцов — основателей нации. Одна из самых известных террористических групп правых радикалов называет себя «минитменами» — так именовалось гражданское ополчение времен войны за независимость. Все это используется для пропаганды «национального единства» перед лицом внутренней (классовая борьба) и внешней («коммунистическая агрессия») опасности, якобы ставящей под удар существование нации. Антикоммунизм — главнейший атрибут праворадикального сознания, муссирующего ветхий миф о «руке Москвы», о «международном коммунистическом заговоре». Демократические движения внутри страны рассматриваются правыми как слепое орудие «коммунистов и либералов», а когда буржуазное государство под напором народной борьбы вынуждено идти на некоторые уступки массам, это осуждается как свидетельство его слабости. Отсюда и нападки на

---

[2] American Opinion. Apr. 1976. p. 26—27.

[3] Crawford A. Thunder from the Right. N. Y., 1980. p. 80.

буржуазную демократию, которая якобы сковывает эффективность карательных органов.

Спекулируя на реальном недовольстве масс условиями своей жизни, будто бы защищая интересы «маленького человека», правый радикализм стремится выдать себя за «народное» течение. Но, демагогически заявляя о стремлении выступать от имени и во имя народа, «новые правые», в сущности, отстаивают права «сильной личности» и «сильной власти». Не случайно вместе с подъемом правого радикализма активизируется его ударный отряд — ку-клукс-клан. Наиболее вольготно ку-клукс-клан всегда чувствовал себя на Юге. Но с приходом к власти кабинета Рейгана, как свидетельствует журнал «Тайм», он активизировался и в таких «неожиданных» местах, как кампусы элитарных университетов северо-востока, Гарварда и Корнуэлла, всегда кичившихся своей расовой терпимостью, считавшихся оплотом либерализма [4]. Нынешний главарь клана — мелкий бизнесмен из Луизианы Уилкинсон — делает упор на военную подготовку, сугубую милитаризацию. При этом, действуя террористическими методами, правые продолжают декларировать свою приверженность принципу «закона и порядка», разумеется, так, как они его понимают.

«Хочется верить, — сказал интервьюеру Клинт Иствуд, — что всякий раз, когда я открываю на экране пальбу, это идет на пользу простым людям» [5]. Пальбу ему приходится открывать часто — таково амплуа этого актера, прославившегося в начале 60-х годов участием в «спагетти-вестернах», где действие происходило на Диком Западе, а съемки производились в Италии. Актерское дарование Иствуда — весьма среднего уровня, и своих поклонников он приобрел главным образом за счет внешних данных — высокий рост, широкие плечи, чеканный профиль, уверенный и невозмутимый взгляд на неподвижном лице — типичная фигура вестерновского героя-одиночки, стремительного и непобедимого охотника-преследователя. На внешней фактуре исполнителя построил свой фильм «Грязный Гарри» (1972) режиссер Дон



Солдат морской пехоты, он же одинокий охотник, для которого война — всего лишь разновидность охоты (Роберт де Ниро в фильме «Охотник на оленей».

Сигел, пригласивший Иствуда на главную роль. Здесь он сыграл полицейского, который, не сумев доказать виновность преступника законным путем, вершит «правосудие» от своего имени и своими руками. Преступник и вправду внушал отвращение — это был убийца-маньяк, настоящее животное, не способное вызвать жалость. Но маленькая, однако весьма существенная деталь: на экране несколько раз мелькала крупная пряжка ремня, которым был перепоясан этот человек, а на ней — знак пацифистского движения. Этим нечистоплотным намеком исподволь указывалось на его причастность к «контркультуре» с ее проповедью антимилитаризма. Таким образом создатели фильма оправдывали произвол, совершаемый героем Иствуда, облекая его в одежды гуманизма, неусыпной заботы о «маленьком человеке». Фильм принес Иствуду широкую известность. За ним последовала

[4] "Time", Dec. 1980, p. 32.
[5] Crawford A. Op. cit., p. 80.

обойма картин, сделанных по сходной модели: «Убойная сила пистолета «Магнус» (1973), «Воитель» (1976), «Вызов» (1977). В них актер изображал защитника «справедливости», которому приходится бороться не только с кровожадными злодеями (зачастую «политически подозрительными»), но и с излишне либеральным законодательством, этим злодеям потворствующим. Свое политическое лицо Иствуд обнаружил достаточно ясно: в марте 1983 года «Правда» сообщала о диверсионных вылазках американцев в Лаос с территории Таиланда; один из участников диверсии признался, что операцию финансировал, в частности, Клинт Иствуд, действовавший с благословения американских властей.

В начале 80-х годов правые в Голливуде активизировались, почувствовав наступление благоприятного момента. Критика буржуазного государства справа становится все более распространенной в кинематографе. Примером может служить фильм малоизвестного режиссера Гарольда Беккера «Луковое поле» (1981).

Действие картины происходит в 1963 году, когда в стране нарастало движение протеста, бурно взорвавшееся событиями 1968 года — момента, к которому приурочен финал ленты. Этот пятилетний период национальной истории выбран не случайно — сюжет построен так, чтобы скомпрометировать «либеральные настроения», охватившие тогда США.

Итак, о чем же фильм? Освобожденный из тюрьмы молодой негр Джимми Смит попадает в «семью» некоего Грегори Пауэлла, профессионального бандита. Хотя Смиту не слишком нравятся порядки в «семье», где безраздельно властвует Пауэлл, он не в силах противиться его воле и соглашается участвовать в подготовленном им ограблении. Но по дороге преступников останавливает патрульная машина с двумя полицейскими. Один из них — Ян Кэмпбелл, бывший студент-медик, выходец из интеллигентной семьи, любитель играть на волынке. Другой, Хэттинджер, — тоже недоучившийся студент-агротехник, покинувший колледж, чтобы посвятить себя благородной миссии борьбы с преступностью. Им, однако, не удается справиться с бандитами, и они становятся их пленниками. Пауэлл решает разделаться с узниками. Он в упор стреляет в Кэмпбелла. В это время второй полисмен, Хэттинджер, успевает скрыться. Удирает от своего патрона и Смит, невольный соучастник преступления.

Вскоре, однако, и Пауэлл, и Смит попадают в руки полиции, у которой есть все доказательства их виновности. Казалось бы, немедленно должно восторжествовать правосудие, но... Тут-то авторы и демонстрируют, как губительны для общества плоды либерализма, как государственные органы попустительствуют преступности и излишне заботятся о правах преступников. Пользуясь мягкотелостью следователя и судейских, ограниченностью прав следственной части и прокурорского надзора, Пауэлл надолго затягивает разбирательство дела. Наконец, суд выносит убийце и его сообщнику смертный приговор. Но, набравшись за время привольной жизни в камере предварительного заключения юридических сведений, Пауэлл берет защиту в свои руки, загоняет правосудие в тупик и добивается существенного смягчения приговора. В финале он, уютно устроившись в заваленной книгами комнате, ничуть не напоминающей тюремную камеру, дает консультации соседям-заключенным, которые нерешительно мнутся в дверях, внимая его словам.

Итак, убеждают авторы «Лукового поля», государству не хватает сил для борьбы со злоумышленниками. Полицейские, завербованные из «волынщиков» или «мирных пахарей», не способны справиться со своими обязанностями, здесь нужна иная, крепкая рука. Важно и другое. Уголовника Пауэлла в фильме наделяют именно теми пороками, которые принято отождествлять с издержками «контркультуры». Традиционной фигуре киногангстера они обычно не свойственны. Здесь и склонность к сексуальным извращениям, и пренебрежение семейными узами, и даже приверженность к «евангелию от Фрейда» — на суде Пауэлл объясняет свой путь к преступлению отсутствием в детстве материнской ласки. В конце фильма он и внешне неотличим от какого-нибудь университетского лидера «но-

вых левых» — сутуловатая фигура, кольчужный свитер, потертые джинсы, длинные волосы, очки в стальной оправе. Можно представить себе, что, едва освободившись из заключения, он встанет под знамена «бунтующей молодежи», которая тоже начисто лишена пиетета по отношению к закону, к полиции...

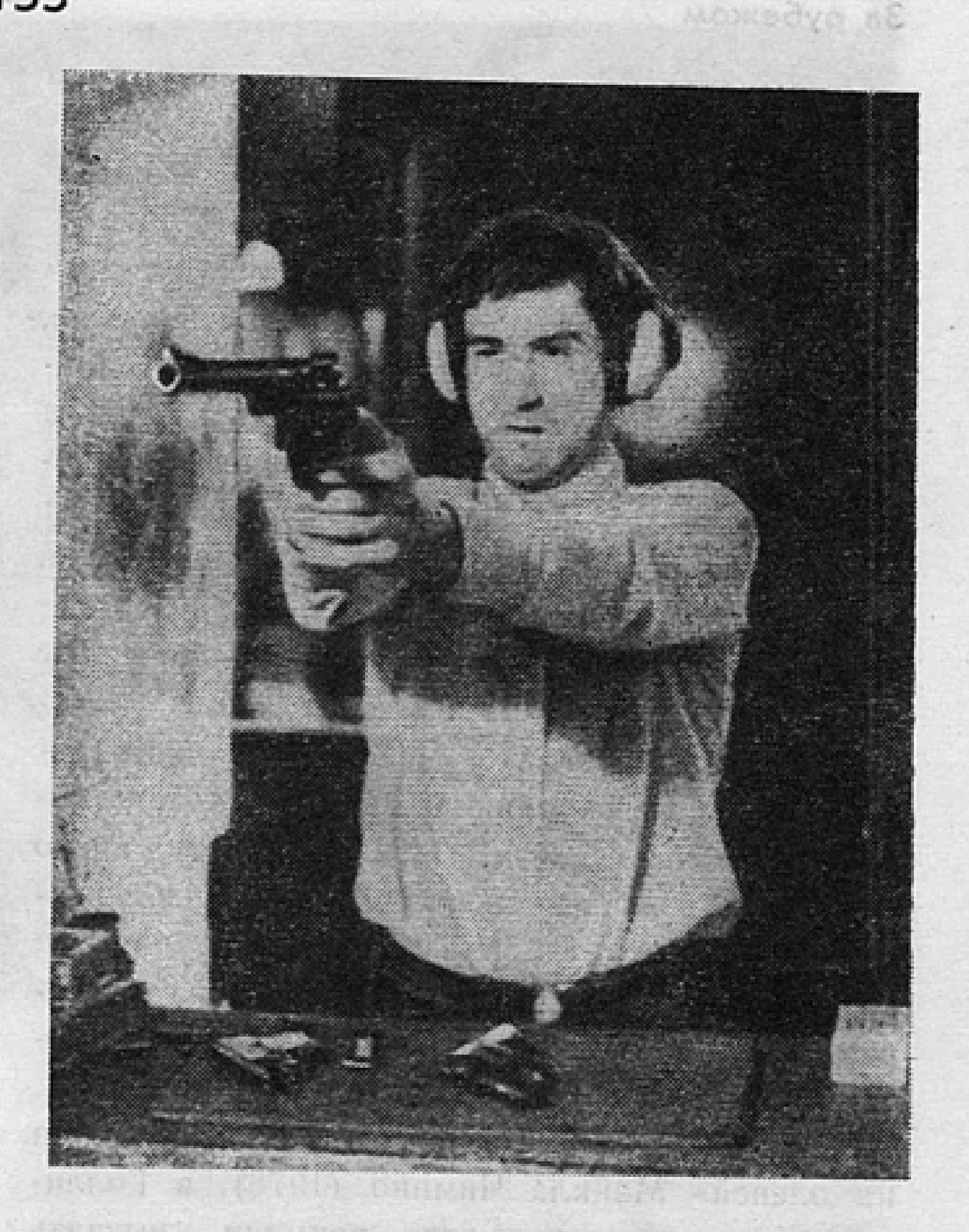
Использованные в фильме приемы — окарикатуривание противника, отождествление ординарной уголовщины с политическим инакомыслием весьма характерны для стратегии правых. В попытках сколотить «единый фронт» они использовали страх рядового американца перед ростом преступности. На своих политических противников правые взваливают ответственность за рост насилия и даже за международный терроризм.

Именно на эту тему сделан фильм Брюса Мэлмута «Ночные ястребы» (1981).

Концепция фильма элементарна: политический экстремизм — порождение коммунистического и национально-освободительного движения (недаром в фильме Мэлмута герои носят славянские, арабские, ирландские имена), а бороться с ним можно лишь средствами того же террора, ужесточая карательные меры.

Сюжет «Ночных ястребов» так же примитивен. Авторы демонстрируют кровожадную жестокость террористов, возглавляемых неким Вулфгаром, мужество полицейских.

...Инспектор Интерпола Хартман узнает о намерении Вулфгара устроить террористическую акцию в аэропорту Нью-Йорка. Под руководством Хартмана сержанты американской полиции Дик Да Силва и Мэтью Фокс проходят специальную подготовку и получают инструкции не щадить преступников. Группу Вулфгара удается выследить, но по вине Да Силвы, не решающегося открыть огонь в вагоне метро, где могут пострадать пассажиры, бандит ускользает от преследователей. «Что с тобой, — спрашивают сержанта его коллеги, — ты ведь убил во Вьетнаме пятьдесят два человека, иначе почему, думаешь, пригласили именно тебя?» Гуманность Да Силвы приводит к печальным последствиям: подружка Вулфгара убивает инспектора Хартмана, а затем, взяв заложников, добивается освобождения политзаключенных, связанных с ирландской повстанческой армией. А когда Да Силва расправляется с террористкой, Вулфгар в отместку грозит убить жену полицейского. И тут, отбросив сомнения, Да Силва стреляет в Вулфгара...



Насилие, возводимое в ранг религиозного обряда: Трэвис (Роберт де Ниро) готовится к своей «очистительной жертве» («Таксист»)

Любопытный факт: в сценарии ничего не говорилось о том, что главный герой — участник агрессии во Вьетнаме, повинный в гибели более полусотни человек. Но ситуация изменилась, начали раздаваться призывы к изживанию «вьетнамского синдрома», и, быстро сориентировавшись, Мэлмут «модернизировал» сюжет. А рядом с Да Силва из «Ночных ястребов» на экране появляется еще один «доблестный» герой — бывший летчик Митчел Гэнт, персонаж Иствуда из поставленной им самим ленты «Огненный лис», ас, готовый «защищать интересы Америки» уже не в небе Вьетнама, а... в Советском Союзе, куда он пробирается со шпионским заданием.

Примечательно, что, комментируя выход на экраны фильма Иствуда, один английский киножурнал рекомендовал его «разве что наиболее горячим поклонникам актера»[6]. Не будем и мы подробно останавливаться на этой малохудожественной и фальшивой поделке, тем более что о ней уже достаточно написано. Но один нюанс стоит отметить. Как и многие его реальные собратья, «отличившийся» во Вьетнаме герой «Огненного лиса» Гэнт сперва страдает именно от последствий «вьетнамского синдрома». Его преследуют тягостные воспоминания, мучает бессонница. Все это, однако, мгновенно проходит, когда он узнает о доверенном ему важном задании: проникнуть на территорию СССР и выкрасть новый стратегический самолет. Иствуд ясно дает понять, каким способом можно избавиться от горького похмелья позорной войны и воспрянуть от гнетущих сомнений — надо устремиться на «подвиги» во имя Америки, против ее «главного врага» — коммунизма.

Начиная с печально известного «Охотника на оленей» Майкла Чимино (1978), в Голливуде все чаще делаются попытки вызвать сочувствие к «честным американским парням», которые всего-навсего добросовестно выполняли во Вьетнаме свой воинский долг, за что и расплачивались страданиями, а иногда и жизнью. Фильм Теда Котчеффа «Первая кровь» вышел на экран в 1982 году, когда на Арлингтонском кладбище была воздвигнута гранитная стела — памятник американским солдатам, погибшим во Вьетнаме. Скорбная эта акция для многих связана с болью и стыдом, но для иных — с гордостью. Так же противоречив и фильм, где искусно смешаны эти чувства. Главную роль — бывшего «зеленого берета» — сыграл Сильвестр Сталлоне, вознесенный в ранг «звезды» в 1977 году после гигантского успеха фильма «Рокки», где он снялся в роли боксера, которому усердие и счастливый шанс приносят осуществление «великой американской мечты». Довольно быстро обнаружилось, что Сталлоне истово исповедует «стопроцентный американизм» и в жизни. «Я — человек правого фланга»[7], — заявил он журналистам. Именно он сыграл борца с «международным терроризмом» Да Силву в «Ночных ястребах».

Знакомство зрителя с Джоном Рэмбо, героем фильма «Первая кровь», происходит в тот трагический для него момент, когда он теряет последнего друга, вместе с которым воевал. Друг погибает от рака — ему пришлось распылять над полями Вьетнама тот самый «оранжевый порошок», от которого на долгие годы омертвела почва, от которого и сегодня продолжают умирать люди. Никого уже не осталось из компании Рэмбо, да жив ли и он сам? Ожесточившись на войне, в условиях мирной жизни он чувствует себя неприкаянным, а во всех окружающих видит врагов. Поэтому когда он появляется в одном из провинциальных городков, облик его внушает подозрение местному шерифу Тизлу. Для него Джон, с его мрачной физиономией и нескрываемой антипатией к ближним, гость нежелательный — мало ли что у такого на уме. Джону советуют убраться подальше, он отказывается и попадает под арест по обвинению в бродяжничестве. Показывая грубое обхождение властей с «героем» войны, авторы как бы упрекают Америку в неблагодарности к «защитникам свободы». А ведь Рэмбо и без того настрадался от «свирепого врага» — зрителю крупным планом демонстрируют шрамы на теле Джона, в его сознании всплывают сцены «варварского насилия» над ним в лагере для военнопленных. Вызвав сочувствие к Рэмбо, как к жертве войны, фильм далее пытается вызвать и восхищение им, рассказывая о тех «подвигах», что суждено ему повторить уже на родной земле.

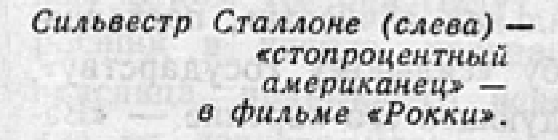
Не желая сдаваться, Джон, не задумываясь, применяет навыки, которым обучился в армии. Ему удается бежать в горы, где густой лес напоминает ему тропические джунгли, пробуждает инстинкт охотника-убийцы...

Полиция вызывает на подмогу полковника Траутмена, бывшего командира Рэмбо. Именно Траутмен учил когда-то этого человека

---

[6] Screen International, London, 1982, N 351, p. 20.

[7] Grenier R. Summertime Visions. — "Commentary", 1982, Aug., p. 66.



Сильвестр Сталлоне (слева) — «стопроцентный американец» — в фильме «Рокки».

убивать, учил побеждать врага во что бы то ни стало. Теперь Траутмен дает властям нужные советы, но в глубине души он уверен, что его ученик — отличный солдат — превосходит своих противников и сможет в одиночку осилить и полицейских, и присоединившихся к ним национальных гвардейцев.

Напоминая о заслугах Рэмбо перед страной, о медали, выданной ему конгрессом, Траутмен пытается примирить шерифа и бродягу, но Тизл упрямится, не желая складывать оружие перед ненавистным пришельцем. Поединок заканчивается обоюдным поражением: шериф смертельно ранен, ранен и Рэмбо, его война окончена.

Таким образом, в фильме «Первая кровь» зрителя сперва обезоруживают жалостью к преследуемому «всей полицейской ратью» герою вьетнамской бойни, а потом исподволь внушают ему, что хотя война и сделала Джона убийцей, но стране нечего стыдиться таких людей — скорее, она должна гордиться настоящими парнями, которые где угодно могут за себя постоять. Возникающие в затуманенном сознании Рэмбо сцены насилия, которому он якобы подвергался во Вьетнаме, перемежаются с эпизодами его травли зарвавшимися полицейскими. Этот монтажный ход наводит на мысль, что, сражаясь в одиночку против зла в своей стране, Рэмбо, должно быть, и во Вьетнаме отстаивал идеалы добра и справедливости. Недаром и полковник Траутмен, один из тех, кому можно было бы предъявить счет за искалеченную душу этого солдата и за бесчинства, которые творила на вьетнамской земле американская военщина, выступает в фильме не как ответчик, а как благородный третейский судья. К тому же он своим выучеником явно гордится.

Пытаясь исцелить американцев от негативного отношения к вьетнамской авантюре, Голливуд использует целый набор специфических приемов. Об этом пишет, например, французский критик Анн-Мари Бидо в журнале «Синема». Она отмечает, что в целом ряде американских фильмов — «Охотник на оленей», «Таксист» и других — воспроизведение актов насилия, совершаемых не в массовом масштабе, а персонажем-одиночкой, и не на поле боя, а в мирной жизни, служит как бы прививкой, приучает зрителя не испытывать ужас перед кошмарами войны. Бо-

лее того, продолжает Бидо, когда насилие уподобляется в фильмах религиозному ритуалу, мистериальному обряду, оно приобретает уже не пугающий, не отталкивающий, а «очищающий» характер [8]. Так, например, прежде чем устроить кровавую баню сутенерам, которые держат в своих лапах малолетнюю проститутку, Тревис из фильма «Таксист» (тоже, кстати, припоминающий по этому случаю свое вьетнамское прошлое) обривает голову, как это делали воинственные ирокезы, вступая на тропу войны. Миф утверждает, что пролитая кровь искупает вину. И в «Таксисте» Тревис, усеявший свой путь трупами, но проливший и свою кровь, становится чуть ли не национальным героем. Истекает кровью и одичавший от ненависти Рэмбо, тоже выдвигаемый авторами на амплуа борца за справедливость. В этом смысле название фильма «Первая кровь» звучит по-своему символично.

Анн-Мари Бидо пишет также: для того чтобы зрители спокойно относились к перспективе новой военной катастрофы, кинематограф показывает кровавое насилие в его самых примитивных формах, рисует войну, далекую от современных, «технологических», способов ее ведения. Тем самым создатели фильмов рассчитывают найти опору в глубинных слоях человеческого сознания, рассчитывают на отклик якобы глубоко укоренившегося в каждом человеке инстинкта первобытного охотника-дикаря [9]. Наблюдения французского критика, как нам кажется, во многом относятся к деятельности сценариста и режиссера Джона Милиуса, дебютировавшего в начале 70-х годов.

Хотя этот человек никогда не призывался на военную службу, он с гордостью носит данную ему журналистами кличку «генерала Милиуса». Впрочем, он предпочитает называть себя «дзен-фашистом», соединяя в этом понятии пристрастие к восточным религиям и явную приверженность идеологии нацизма.

Свою идейную позицию Милиус заявил уже в первом своем фильме «Диллинджер» (1973), где выступил как сценарист и режиссер. Возродив легенду об известном гангстере 30-х годов, он с упоением показал противоборство двух «сильных личностей» — бандита и полицейского. Та же тема «сильной личности», поставившей себя на службу «сильному государству», прозвучала и в следующей его картине — «Ветер и лев» (1975), прославлявшей экспансионистскую политику президента Теодора Рузвельта. Приложил он руку и к созданию сценария для картины «Грязный Гарри».

Главная мысль, пронизывающая творчество Милиуса, заключается в том, что современный человек, что бы он там о себе ни воображал, несет в себе варвара. Причем варварское, дикарское начало, по мнению этого «дзен-фашиста», является не только доминирующим, но и более всего соответствующим природе и назначению человека.

Те, кто видел на Московском кинофестивале 1979 года фильм Копполы «Апокалипсис сегодня», помнят, наверное, странный ритуальный танец, который исполняет лейтенант Уиллард, готовясь к встрече с безумным полковником Курцем. Это символический танец японских самураев «кэндо» («путь меча»), который ввел в сценарий Милиус, один из его авторов. Он любит повторять, что в жизни, как и в искусстве, руководствуется самурайским феодальным кодексом «бусидо». «Меч, знак могущества и храбрости, — душа самурая» — гласит японская пословица. Милиус изучил «кэндо» [10], где меч рассматривается как главное средство формирования личности. Культ оружия стал фундаментом его идейной позиции, что воплотилось в его последней работе — фильме «Конан-варвар».

Действие картины разворачивается в некоем условном, весьма отдаленном прошлом и в столь же условной стране, на «перекрестке мира», где сходятся пути разных рас и народов. Воинственное племя пришедших с во-

---

[8] Bidaud A.-M. La "nouvelle virilite" du cinema americain contemporain. — "Cinéma", Paris, 1980, N 253, p. 24.

[9] Ibidem, p. 24.

[10] Как известно, некоторые положения теоретиков «кэндо» были приняты империалистическими кругами Японии, поддерживавшими с их помощью милитаристский дух в стране накануне второй мировой войны.

стока змеепоклонников разрушает селение, где живет маленький Конан, убивает его родителей, а самого забирает в плен. Враги похищают также чудодейственный меч, выкованный отцом Конана. Идут годы, мальчик, выросший в неволе, превращается в могучего красавца, привыкшего испытывать наслаждение от ловкого удара, которым можно размозжить голову противника, от ликования зрителей, прославляющих его на поединках гладиаторов. Восточные мудрецы посвящают его в таинства своей магии — и он становится неким идеальным воплощением «дзен-фашизма». Недаром рецензент английского журнала «Мансли филм буллетин» не без сарказма отметил, что это произведение Милиуса имело бы грандиозный успех в гитлеровской Германии. Действительно, образ главного героя — великана с хорошо развитой мускулатурой (на эту роль был приглашен западногерманский культурист Арнольд Шварценеггер) — точно отвечает идеалу «белокурой бестии» — сверхчеловека, не отягощенного раздумьями, не отравленного интеллигентской рефлексией, легко пускающего в ход и кулак, и меч. Вероятно, не случайно враги Конана поклоняются змее, символу мудрости. Мудрость варвара — сила, а все прочее — от лукавого.

Враг Конана, Тулса Дум, пришедший с востока темнокожий тиран и деспот (в этой роли снялся известный негритянский актер Джеймс Джоунз), воплощение коварства, зло-



«Сильная личность» и «сильная власть» — идеалы «новых правых» (Арнольд Шварценеггер в фильме «Конан-варвар»)

козненности, беспощадности — всех смертных грехов. Но Конан, разумеется, торжествует: на Горе Власти он отрубает голову непобедимому Тулсе Думу и кладет конец культу змеепоклонства. Вместе с ним торжествуют и те ценности, которые он защищает, тот кодекс язычника, от лица которого выступает и сам создатель фильма. Конан, говорит он, озабочен «самой сутью жизни», он всегда «обуреваем стремлением убивать, вонзать свой нож в чужую плоть, обагрять лезвие кровью и вспарывать внутренности»[11]. И потому эмблемой фильма становится меч отца Конана, оружие предков — понимай: самое ценное, что нам от них досталось. С этим мечом любит позировать перед репортерами и сам Милиус.

Возрождение в «Конане» на самом примитивном уровне мифа об охотнике-преследователе объясняется не только стремлением авторов развлечь публику: здесь в структуру мифа интегрируется война как разновидность охоты. Первобытный охотник, внушает фильм зрителю, неистребим в каждом из нас; тонкая культурная оболочка не может совладать с напором инстинктивных импульсов, рвущихся наружу. И этим снимается всякая ответственность за любое проявление варварства — преступление, насилие, убийство, снимается чувство вины за любое злодеяние.

Даже видавших виды американских журналистов шокирует обстановка рабочего кабинета Милиуса, стилизованного под армейский командный пункт. В нем мебель из тростника (память о Вьетнаме), на стенах — тактические карты, на полке — книги по военной истории, всюду развешаны ружья, мечи, охотничьи трофеи. Его помощники входят и выходят, щелкая каблуками и отдавая нацистские приветствия. Съемочная группа называется «Команда-А» — полевое обозначение «зеленых беретов». Вот что пишет один из интервьюеров «генерала Милиуса». «На стене его кабинета висит большая фотография атомной бомбы. Его спрашивают о ней. «Ах, бомба! — восклицает он, и лицо его загорается. — Я просто люблю бомбу. Она для меня нечто вроде религиозного тотема. Она как чума в средневековье или нашествие монголов. Это рука господня, которая достанет вас где угодно. Ядерная угроза заставляет держаться на плаву»[12]. Но бомба нужна Милиусу не только для «душевного комфорта». Однажды он недвусмысленно заявил, что зрелище военных кораблей под американским флагом заставляет его сердце трепетать от гордости за «американское военное присутствие».

Не мудрено, что сегодня творчеству Милиуса обеспечивается в Голливуде «режим наибольшего благоприятствования».

«Есть нечто невыразимо привлекательное в войне, — говорит он. — Люди любят напряженность. Человека неудержимо влечет к ней, как мотылька к свету»[13]. Так что, если верить Милиусу, в человеке живет не только страсть убивать, но и неодолимое стремление к гибели. Нетрудно распознать в этой смеси дешевого самолюбования с восхвалением грубой силы отчетливый политический подтекст. Выступая на творческой дискуссии в рамках XIII Московского международного кинофестиваля, крупнейший итальянский писатель Альберто Моравиа высказал мысль о том, что хороший фильм о войне не может не быть одновременно и антивоенным фильмом, ибо ненависть к войне и насилию — в природе человека. Не случайно, отметил он, в картине «Апокалипсис сегодня» именно эпизоды, эстетизирующие войну, являются наиболее слабыми в художественном отношении. Кстати, добавим мы, эти эпизоды появились в фильме как раз благодаря Милиусу, соавтору сценария. Его коллеги настаивали на более определенной антимилитаристской направленности фильма. «Я, — признается Милиус, — придерживался другого мнения»[14].

●

Говорят, что история учит тому, что ничему не учит. Но, думая о своем будущем, люди вновь и вновь обращаются к ней, ищут аналогии и извлекают уроки. Что станет с Сое-

[11] Honeycutt R. Milius the Barbarian. — "American Film", May 1983, vol. VII, N 7, p. 35.

[12] Ibidem, p. 37.

[13] Pye M., Myles L. The Movie Brats. N. Y., 1979, p. 176.

[14] Ibidem, p. 176.

диненными Штатами, если верх здесь окончательно одержат правые. Об этом размышляют авторы документального полнометражного фильма «Атомное кафе» К. и П. Рэфферти и Дж. Лоудер. Смонтированная из материалов кинохроники 40—50-х годов, эта лента дает впечатляющую картину деятельности буржуазной пропагандистской машины по «промывке мозгов», показывает в действии ее механизм в период «холодной войны» и разгула маккартизма. Авторы фильма подробно исследуют процесс преднамеренного оболванивания нации, породивший в американцах страх перед «советской угрозой», шпиономанию, подозрительность, боязнь высказывать критическое мнение, атрофию политического мышления. Одновременно экран выявляет причины, побудившие подлинных хозяев США, представителей монополистического капитала, культивировать в стране панические настроения перед лицом мифического «коммунистического заговора». Причины эти, как свидетельствует хроника, заключаются в страхе, который испытывают реакционные круги перед силами прогресса в самих Соединенных Штатах и за рубежом, в неприятии ими тех глубоких перемен, которые принесла миру победа над фашизмом, в попытках оправдать бесчеловечность атомных бомбардировок японских городов, подхлестнуть рост военных расходов, истощающих бюджет рядовых граждан.

Конечно, Америка сегодня не та, что была несколько десятилетий назад, и те способы «промывки мозгов», которые были в ходу тогда, сегодня менее эффективны. Но угроза справа не перестает от этого быть реальной, она лишь приобретает новые формы, стремится замаскировать себя «человеческим лицом».

Автор книги «Дружелюбный фашизм» американский публицист Бертрам Гросс, исследуя это явление, отмечает, что не следует думать, будто рекрутирующий с «правого фланга» своих сторонников фашизм будет похож на тот, каким он был в 30-е годы в Германии. Это, пишет он, будет «фашизм с улыбкой», «дружелюбный фашизм», «нарядный и привлекательный», как витрина модного магазина на Мэдисон-авеню. И тем он опаснее...

Обращаясь к фактам недавней истории, авторы фильма «Атомное кафе» апеллируют к общественному мнению. Их лента — весьма актуальное предупреждение людям, не желающим быть вновь обманутыми. И в этом своем стремлении авторы не одиноки: несмотря на все колебания политического маятника, в американском кино никогда, даже в самые тяжелые времена, не переводились художники смелые, честные и реалистически мыслящие. Однако опасность, которую представляет сегодня правый радикализм — в жизни и в искусстве, — нельзя недооценивать.

Прикрываясь фальшивыми человеколюбивыми лозунгами, спекулируя на реальных проблемах, раздирающих американское общество, привлекая к сотрудничеству популярных актеров и режиссеров, не всегда сознающих меру своей ответственности перед зрителем, «новые правые» воплощают на экране наиболее реакционные и антигуманистические догмы буржуазной идеологии, сея в умах людей зерна взаимной ненависти, жестокости, исповедуя милитаризм и антикоммунизм.

Джузеппе Де Сантис

И «большой цензор» положил фильм под сукно

В апрельской книжке «Искусства кино» за 1982 год были опубликованы отрывки из книги выдающегося итальянского кинорежиссера и теоретика киноискусства Джузеппе Де Сантиса («Кино, Юг и память, или Интервью с са-

мим собой»). Редакция получила ряд писем, из которых следует, что этот материал вызвал заметный читательский интерес. Вот что пишет, в частности, Александр Крюков из поселка Пруды Горьковской области: «Очень хочется, чтобы вы продолжали печатать такие статьи, как «Кино, Юг и память...» Де Сантиса, «Смех и отчаяние Луиса Бунюэля» («ИК», 1982, № 5.— Ред.). Аналогичные пожелания высказывают и другие наши корреспонденты.

Учитывая мнение читателей, серьезно интересующихся современным состоянием зарубежного кинематографа, творчеством видных мастеров кино, редакция намерена опубликовать в нынешнем году серию статей по вопросам западного киноискусства, уделяя особое внимание творческой практике прогрессивных режиссеров, актеров и драматургов, которые своими произведениями вносят весомый вклад в развитие современной кинематографии.

Через несколько месяцев после того, как мне исполнилось шестьдесят лет, солнечным апрельским утром 1978 года администрация «2-й телесети», которой тогда руководил социалист Массимо Фикера, пригласила меня для подписания столь долго ожидавшегося мной контракта — переговоры о нем стараниями моего друга Тулио Кезича начались в сентябре 1977 года. Речь шла о работе со сценаристами Франко Реджани и Джиджи Ванци над многосерийным телефильмом о драматических событиях, потрясших в первую неделю марта 1946 года густонаселенный городок Андриа — в самом центре южноитальянской области Пулья, у границ горного района Мурдже и бесконечной Апулийской низменности, издавна снабжавшей Италию зерном и чернорабочими.

Руководили этой самой настоящей «жакерией» в большинстве своем бывшие участники войны, оставшиеся без работы, сельскохозяйственные батраки, строительные рабочие, бедные ремесленники, крестьяне, владевшие жалкими клочками земли. Они намеревались заставить крупных землевладельцев и местных предпринимателей выполнять утвержденный в феврале 1946 года декрет о максимальном использовании рабочей силы. Через четыре дня бунт — в результате провокаций с разных сторон — внезапно вылился в чудовищное преступление, окончившееся трагически, когда восставшие линчевали двух пожилых женщин, сестер Луизу и Каролину Порво, представлявших известную землевладельческую династию. По этому делу был возбужден один из самых громких процессов послевоенного времени, проходивший в помещении суда города Трани с 1948 по 1953 год. Из ста пятидесяти обвиняемых (которых правая пресса во главе с «Коррьере делла сера», не дожидаясь решений суда, поспешила назвать «волками Андриа») двадцать девять в ходе процесса содержались за решеткой; все они, кроме одного, были членами Итальянской коммунистической партии.

●

Хочу надеяться, что этот ряд дат и цифр, приведенных здесь для того, чтобы придать повествованию бо́льшую конкретность, не отпугнет читателей, приученных к обстоятельному изложению фактов. Также прошу прощения за то, что не могу удержаться от ссылок на собственную биографию; я не стал бы этого делать, если бы не чувствовал потребности объяснить, почему в шестьдесят лет — в возрасте, который принято считать внушительным этапом в жизни человека и которого я как раз достиг к тому солнечному апрельскому утру 1978 года, — моя душа оказалась распахнутой для самых радужных надежд.

Я считал, что подписание этого контракта с телевидением представляет собой значительное завоевание в моей нелегкой кинематографической судьбе — не только потому, что оно должно было положить конец драматическому и мучительному периоду моей профессиональной незанятости, затянувшемуся (трудно поверить!) почти на двадцать лет, но и в особенности потому, что этот контракт делал возможным осуществление одного из самых дорогих для меня замыслов — я лелеял его с того далекого марта 1946 года, когда произошли события в Андриа. С тех самых пор многих продюсеров пытался я уговорить дать

Статья итальянского режиссера Джузеппе Де Сантиса, опубликованная в газете «Унита», печатается с небольшими сокращениями.

деньги на постановку масштабного эпического фильма — «хорового», как я его называл. Но мне это так и не удалось, несмотря на репутацию режиссера, популярного и в Италии, и в других странах, — репутацию, которой я обязан неожиданному и шумному успеху второго моего фильма — «Горький рис». Благодаря этой картине в конце 40-х годов я завоевал такое доверие продюсеров, что они готовы были заплатить любую цену, лишь бы получить права на фильм, снятый мною...

Однако ни один из них не мог принять идеи и проблематику, которые могли показаться правившим в то время христианским демократам (впрочем, не только в то время и не только им) сомнительными с точки зрения политической или вызвать подозрение в симпатиях к подрывным действиям. И вот наконец спустя три с лишним десятилетия Итальянское радио и телевидение, государственное учреждение, руководство которым благодаря реформе начинало (правда, с трудом) осуществляться в соответствии с принципами политического плюрализма, согласилось предоставить мне возможность создать кинороман по следам событий в Андриа, изложить перед миллионами зрителей такие факты, которые помогли бы им разобраться в одном из трагических «узлов» нашей истории.

●

Помимо всего прочего, я был счастлив потому, что запуск в производство такого смелого фильма свидетельствовал о либерализации столь важного сектора информации, как телевидение, и я чувствовал себя по крайней мере частично вознагражденным за множество унизительных отказов, полученных мною от итальянского кино на протяжении череды трудных лет — череды слишком длинной, чтобы можно было отнести ее на счет обстоятельств или моей собственной лени. Мне кажется, настал момент, чтобы назвать вещи своими именами: речь идет о гражданском позоре, значительную часть ответственности за который так или иначе несут продюсеры, цензоры, а также профессиональные политические комментаторы и печать.

Но, как бы там ни было, я целый год занимался делом, увлекавшим меня и оказавшим на меня животворное воздействие: мы с Джиджи Ванци и Франко Реджани много спорили, писали, переписывали и наконец завершили сценарий четырехсерийного телефильма (по серии на каждый день мятежа). Работа эта продолжалась дольше, чем предполагалось, поскольку нам пришлось обращаться к огромному количеству документов и, кроме того, очень трудно было облечь столь сложный и неоднородный материал (в нем фигурировал не один десяток персонажей различной социальной принадлежности) в экранную форму, которая была бы максимально объективной, но не бесстрастной, сохраняла бы искренность драматической хроники, но при этом не впадала в банальный документализм. Мы воспроизвели факты со скрупулезной точностью, заставив говорить самих участников событий, основываясь на документах судебного процесса, показаниях в суде и интервью, учитывая даже те легенды, которыми успели обрасти реальные исторические факты в представлении простых людей — жителей тех мест.

Весной 1979 года мы представили готовый вариант сценария, подробно обсуждавшийся на всех этапах работы и после ее завершения с ответственными работниками телевидения Карло Канепари и Тулно Кезичем, которым было доверено следить за подготовкой фильма. Наш вариант, ко взаимному удовлетворению, был одобрен: единственное, что озадачило вышеупомянутых лиц, — продолжительность сериала, которая мне представлялась необходимой для реализации всех аспектов проблем, содержащихся в материале. Для изложения фактов была выбрана повествовательная структура, достаточно необычная, во всяком случае, неизвестная итальянским телезрителям, привыкшим к комедиям или драмам, снятым почти всегда в традиционной условной манере. После ряда обсуждений предложенный нами метраж ленты был принят.

Я предполагал снимать фильм зимой 1979/80 года — учитывая задержки по вине телевизионной бюрократии и трудности финансирования. Однако... Месяц за месяцем и год за годом уходили, а я продолжал вести

бесконечные переговоры с разными лицами, от которых впрямую зависело начало съемок; я проводил часы, ожидая, что меня примет тот или иной чиновник; я был вынужден просить о помощи административных советников-коммунистов (впрочем, кто еще согласился бы выслушать меня?), ибо чувствовал, что в результате чьих-то стараний проект фильма будет положен под сукно; на протяжении многих недель днями и ночами я перекраивал предварительную финансовую смету: так, я согласился ограничить до минимума участие статистов — и это в фильме, который призван воссоздать на экране бунт и в котором, следовательно, необходимо присутствие толпы. В конце концов я даже заявил, что готов снимать фильм на 16-мм пленке, естественно, пожертвовав при этом качеством изображения, — лишь бы сэкономить затраты на постановку.

Тем временем в руководстве всех важнейших секторов «2-й телесети» произошли радикальные изменения, в результате которых Массимо Фикера был заменен Пио Де Берти. Последний был более угоден нынешнему секретариату ИСП, но не знаю, насколько он был склонен «принять в наследство» от своего предшественника среди многих других проектов также и замысел фильма о событиях в Андриа. Де Берти (с которым я за два года его правления имел удовольствие встретиться — не по своей вине — лишь один раз) сначала вроде бы не собирался отказываться от создания фильма: он разрешил послать небольшую и кратковременную (ибо на это была выделена скромная сумма) экспедицию в район Пулья для выбора натуры и, кроме того, начал переговоры с иностранными телестудиями о финансовом сотрудничестве (увы, по почте, в то время как обычно в таких случаях пользуются телефоном, если хотят быстро заключить соглашение); теперь, когда я пишу эти строки, переговоры по-прежнему находятся в «подвешенном состоянии» и неизвестно, как долго это еще протянется...

●

Сегодня мой возраст уже не исчисляется теми же солнечными шестьюдесятью годами, что в начале этой истории, я понемногу приблизился (не могу сказать спокойно, как того хотелось бы) к 65-летию, а фильм о событиях в Андриа по-прежнему ждет (и неизвестно, дождется ли) своей очереди; брошенный на произвол судьбы теми, кто должен решить его судьбу, проект картины отправлен «на полку» и покоится теперь на огромном «складе» позабытых и не позабытых мечтаний вместе с умножающимися день ото дня сценариями, предложениями, замыслами, рабочими вариантами, которые уже подготовили режиссеры, писатели, историки. В большинстве случаев по разным причинам у фильмов, признанных нежелательными или вредными с политической точки зрения, мало надежды увидеть свет, разве что вмешается «сверху» какой-нибудь влиятельный клиент, который хотя и не сидит в кабинете с кнопками, но принадлежит к одной из тех категорий лиц, что обладают реальной властью и вершат политику.

Довольно грустно, что государство при помощи одного из самых эффективных инструментов массового сознания обращается к интеллигенции с просьбой скрывать свои идеологические убеждения или предавать их, вынуждает художников непременно ориентироваться на одну или несколько правительственных партий; горько и тяжело, что автору приходится отказываться от своего человеческого, профессионального и социального права — возможности свободно выражать себя и развивать талант, постоянно находясь в работе.

«Архив» Итальянского радио и телевидения все более приобретает форму некоего призрачного, мифического учреждения — такие нынче в моде, они вполне устраивают тех, кто стоит у власти. К сожалению, широкие массы зрителей не знают об этих залежах, а печать ничего или почти ничего не делает для того, чтобы рассказать им о произволе, о том, что творят у них за спиной, лишая их права выяснить причины происходящего, права вмешаться, права на демократическое обсуждение решений, принимаемых государственным учреждением в ущерб обществу.

●

Следовало бы попросить Итальянское радио и телевидение хоть раз в месяц публиковать

бюллетень, где перечислялись бы контракты, заключенные с авторами на основе предложенных ими проектов, а также приводились критерии их отбора, где сообщалось бы, как после одобрения замысла разворачивается работа над фильмом, или наоборот, как получается, что проекты кладутся на полку, причем многие или, по крайней мере, некоторые — навсегда.

Говорят, например, что «События в Андриа» лежат потому, что требуют больших затрат. Однако стоимость картины, хотя и играет некоторую роль, является на самом деле псевдопроблемой. На экспериментальный фильм Антониони «Тайна Обервальда» было потрачено почти вдвое больше. Проблема, как всегда, заключается в другом. С каждым днем при составлении телепрограмм в практику все более входит противоречивая, абсурдная с культурной точки зрения логика. Эта логика благоволит к сильнейшему во всех отношениях, к известнейшему, к имеющему самый большой резонанс, к самому дорогостоящему. В каком-то смысле это логика джунглей. Поясню: иногда, а с некоторого времени все чаще, Итальянское радио и телевидение благодаря некоторым своим отважным руководителям (таких мало, но они есть, и некоторые из них даже поплатились за свою отважность) берется за программы, неугодные официальным властям, за актуальные темы, которые «чистое кино» игнорирует или затрагивает с крайней осторожностью. Но вот первое противоречие: необходимым условием для выпуска таких лент является их возможно более низкая стоимость. Если история и сценарий таковы, что набирается миллиард, тогда пиши пропало, фильм не пройдет, а если в редких случаях и проходил, будьте уверены — повлияла игра могущественных кланов или стратегически безупречная политическая алхимия.

А что остается тем, кто в стороне от этого? Кто не входит ни в какой клан и не имеет друзей «магов» и «алхимиков»? Ничего не поделаешь! Если только вы не имеете отношения к царству фильмов-колоссов (тут начинается самое большое противоречие логики джунглей), если вашего героя не зовут Иисус, Леонардо да Винчи, Моисей...

Порой задумываешься о нынешней судьбе нашего кино: вчера оно шло по свету с поднятой головой, завоевывая признание широкой публики, аплодисменты и восхищение деятелей культуры всего мира; оно называлось просто — «Пайза» или «Умберто Д.» и было «одето» скромно. Сегодня все по-другому. Создается впечатление, что интерес зрителей и место на мировых экранах принадлежат лишь тому, кто готов извлечь на свет божий известные исторические фигуры, мифы и легенды и оформить их с такой роскошью, которая позволит утереть нос самым дорогостоящим голливудским постановкам. Могут сказать: мир изменился. Конечно. Но разве это главная причина того, что вчера наш кинематограф, располагавший довольно скудными средствами, без финансовой поддержки транснациональных корпораций вызывал неподдельный интерес международной аудитории, а сегодня, богатый и шикарный, он вынужден суетиться, чтобы заполучить иностранный капитал на производство одного фильма-колосса за другим — лишь бы прорваться на мировой экран? Не рискуем ли мы совершить пугающий скачок назад, прискорбное погружение в прошлое, когда Италия приобрела печальную известность серийным производством великого множества фильмов-колоссов — известность, с которой боролись по крайней мере два поколения художников кино — критиков, режиссеров, писателей?..

●

Я хочу, чтобы эти мои вопросы были правильно восприняты. Я ничего не имею против фильмов-колоссов и против «балета миллиардов», расходуемых на их производство; главное, я ничего не имею против героев, восславляемых в фильмах-колоссах, и, более того, не отрицаю, что фильмы такого рода могут представлять значительный исторический и культурный интерес в случае, если они сделаны умелой рукой. Но я сожалею, что моим героям, героям событий в Андриа, не нашлось места в этом чудесном царстве колоссов, что вместо того, чтобы продолжить славную тра-

дицию героев-оборванцев, изгоев, принесших итальянскому кино мировую славу, они оказались вынужденными подчиниться горькой участи забвения. Моих героев, к сожалению, зовут не Бенвенуто Челлини, не Христофор Колумб и не Джузеппе Гарибальди. Кстати, в коридорах Итальянского радио и телевидения ходит слух, что, поскольку последнего вот уже больше века подозревают в дружбе с оборванцами, для получения миллиардов, необходимых для того, чтобы он мог бодро скакать верхом в фильмах-колоссах — точно так же, как скачут герои вестернов (ибо именно специалисты по вестернам снимают фильм о Гарибальди),— потребовалось личное вмешательство секретаря Итальянской социалистической партии.

К несчастью, мои герои столь безвестны, что лишены защиты политических секретарей. Это безвестные герои с типичными для городков южной Италии именами.

И все же, как и их знаменитые предки, оцененные в миллиарды лир, мои герои совершили поступки и выдержали битвы, которые положили начало трудному и длинному пути Италии к обретению социального самосознания в послевоенный период. Они вели борьбу, память о которой, несомненно, войдет в историю рабочего движения, они обогатили и продвинули вперед культуру зависимых классов, они были среди тех, кто сделал нашу страну более цивилизованной и более демократической. Разве они не располагают хотя бы частью тех прав, которые их предкам предоставляются сполна — правом быть показанными на экране, чтобы о них узнали зрители всего мира,— хотя бы потому, что те ничего о них не знают? Только ли в трудностях финансирования дело? Или, может быть, в том, что извлечение на свет божий событий в Андриа может оказаться неудобным слишком для многих, как всегда неудобна история, рассказанная правдиво?

Конечно, в этом фильме должны появиться и карабинеры, и комиссары полиции, которых приказы сверху и собственные убеждения вынуждают к провокационным и безответственным действиям по отношению к безоружному населению; в нем должны быть показаны еще окончательно не определившиеся левые партии, страдающие сектантской ограниченностью, во всяком случае, не способные возглавить народное восстание; в нем будут фигурировать крупные землевладельцы, готовые на все, лишь бы подавить социальные волнения и наступление трудящихся масс; в нем надо показать и плутов, и обездоленных, которыми полиция и магистратура умело манипулируют, используя их в своих целях.

Тот, кто долгими годами вынужденной безработицы приучен не смотреть больше на кинематографические образы как на единственное средство, позволяющее личности приблизиться к действительности и познать ее, мог бы довольствоваться тем, что ему удалось через другие источники, в данном случае печать, обнародовать правду и ложь об итальянской трагедии, положенной в основу сценария «События в Андриа».

А что потом? Остается необходимость защищать демократию, которая не может быть личным вопросом. Это долг каждого — от самого мелкого чиновника до самого высокопоставленного руководителя Итальянского радио и телевидения, в особенности тех представителей левых партий, которые больше других боролись за то, чтобы завоевать демократию в ее действенном виде.

Поэтому пусть каждый делает свое дело. Но только немедленно, сегодня, завтра, а не тогда, когда автору исполнится лет восемьдесят и он соберется в окружении друзей отпраздновать свой юбилей (надеюсь, к этому времени у него еще останутся друзья). А пока что, после стольких лет нарушений условий со стороны Итальянского радио и телевидения, я — в единственном числе — все еще продолжаю бороться за право снять «События в Андриа».

Но, ведя в одиночку (теперь я говорю это со знанием дела) борьбу за такой фильм (если мы еще хотим, чтобы такие фильмы выходили!), вряд ли кто-либо из режиссеров может надеяться победить в теперешней Италии...

Перевод Н. Ставровской

мим собой»). Редакция получила ряд писем, из которых следует, что этот материал вызвал заметный читательский интерес. Вот что пишет, в частности, Александр Крюков из поселка Пруды Горьковской области: «Очень хочется, чтобы вы продолжали печатать такие статьи, как «Кино, Юг и память...» Де Сантиса, «Смех и отчаяние Луиса Бунюэля» («ИК», 1982, № 5.— Ред.). Аналогичные пожелания высказывают и другие наши корреспонденты.

Учитывая мнение читателей, серьезно интересующихся современным состоянием зарубежного кинематографа, творчеством видных мастеров кино, редакция намерена опубликовать в нынешнем году серию статей по вопросам западного киноискусства, уделяя особое внимание творческой практике прогрессивных режиссеров, актеров и драматургов, которые своими произведениями вносят весомый вклад в развитие современной кинематографии.

Через несколько месяцев после того, как мне исполнилось шестьдесят лет, солнечным апрельским утром 1978 года администрация «2-й телесети», которой тогда руководил социалист Массимо Фикера, пригласила меня для подписания столь долго ожидавшегося мной контракта — переговоры о нем стараниями моего друга Тулио Кезича начались в сентябре 1977 года. Речь шла о работе со сценаристами Франко Реджани и Джиджи Ванци над многосерийным телефильмом о драматических событиях, потрясших в первую неделю марта 1946 года густонаселенный городок Андриа — в самом центре южноитальянской области Пулья, у границ горного района Мурдже и бесконечной Апулийской низменности, издавна снабжавшей Италию зерном и чернорабочими.

Руководили этой самой настоящей «жакерией» в большинстве своем бывшие участники войны, оставшиеся без работы, сельскохозяйственные батраки, строительные рабочие, бедные ремесленники, крестьяне, владевшие жалкими клочками земли. Они намеревались заставить крупных землевладельцев и местных предпринимателей выполнять утвержденный в феврале 1946 года декрет о максимальном использовании рабочей силы. Через четыре дня бунт — в результате провокаций с разных сторон — внезапно вылился в чудовищное преступление, окончившееся трагически, когда восставшие линчевали двух пожилых женщин, сестер Луизу и Каролину Порво, представлявших известную землевладельческую династию. По этому делу был возбужден один из самых громких процессов послевоенного времени, проходивший в помещении суда города Трани с 1948 по 1953 год. Из ста пятидесяти обвиняемых (которых правая пресса во главе с «Коррьере делла сера», не дожидаясь решений суда, поспешила назвать «волками Андриа») двадцать девять в ходе процесса содержались за решеткой; все они, кроме одного, были членами Итальянской коммунистической партии.

●

Хочу надеяться, что этот ряд дат и цифр, приведенных здесь для того, чтобы придать повествованию бо́льшую конкретность, не отпугнет читателей, приученных к обстоятельному изложению фактов. Также прошу прощения за то, что не могу удержаться от ссылок на собственную биографию; я не стал бы этого делать, если бы не чувствовал потребности объяснить, почему в шестьдесят лет — в возрасте, который принято считать внушительным этапом в жизни человека и которого я как раз достиг к тому солнечному апрельскому утру 1978 года,— моя душа оказалась распахнутой для самых радужных надежд.

Я считал, что подписание этого контракта с телевидением представляет собой значительное завоевание в моей нелегкой кинематографической судьбе — не только потому, что оно должно было положить конец драматическому и мучительному периоду моей профессиональной незанятости, затянувшемуся (трудно поверить!) почти на двадцать лет, но и в особенности потому, что этот контракт делал возможным осуществление одного из самых дорогих для меня замыслов — я лелеял его с того далекого марта 1946 года, когда произошли события в Андриа. С тех самых пор многих продюсеров пытался я уговорить дать

Статья итальянского режиссера Джузеппе Де Сантиса, опубликованная в газете «Унита», печатается с небольшими сокращениями.

деньги на постановку масштабного эпического фильма — «хорового», как я его называл. Но мне это так и не удалось, несмотря на репутацию режиссера, популярного и в Италии, и в других странах, — репутацию, которой я обязан неожиданному и шумному успеху второго моего фильма — «Горький рис». Благодаря этой картине в конце 40-х годов я завоевал такое доверие продюсеров, что они готовы были заплатить любую цену, лишь бы получить права на фильм, снятый мною...

Однако ни один из них не мог принять идеи и проблематику, которые могли показаться правившим в то время христианским демократам (впрочем, не только в то время и не только им) сомнительными с точки зрения политической или вызвать подозрение в симпатиях к подрывным действиям. И вот наконец спустя три с лишним десятилетия Итальянское радио и телевидение, государственное учреждение, руководство которым благодаря реформе начинало (правда, с трудом) осуществляться в соответствии с принципами политического плюрализма, согласилось предоставить мне возможность создать кинороман по следам событий в Андриа, изложить перед миллионами зрителей такие факты, которые помогли бы им разобраться в одном из трагических «узлов» нашей истории.

●

Помимо всего прочего, я был счастлив потому, что запуск в производство такого смелого фильма свидетельствовал о либерализации столь важного сектора информации, как телевидение, и я чувствовал себя по крайней мере частично вознагражденным за множество унизительных отказов, полученных мною от итальянского кино на протяжении череды трудных лет — череды слишком длинной, чтобы можно было отнести ее на счет обстоятельств или моей собственной лени. Мне кажется, настал момент, чтобы назвать вещи своими именами: речь идет о гражданском позоре, значительную часть ответственности за который так или иначе несут продюсеры, цензоры, а также профессиональные политические комментаторы и печать.

Но, как бы там ни было, я целый год занимался делом, увлекавшим меня и оказавшим на меня животворное воздействие: мы с Джиджи Ванци и Франко Реджани много спорили, писали, переписывали и наконец завершили сценарий четырехсерийного телефильма (по серии на каждый день мятежа). Работа эта продолжалась дольше, чем предполагалось, поскольку нам пришлось обращаться к огромному количеству документов и, кроме того, очень трудно было облечь столь сложный и неоднородный материал (в нем фигурировал не один десяток персонажей различной социальной принадлежности) в экранную форму, которая была бы максимально объективной, но не бесстрастной, сохраняла бы искренность драматической хроники, но при этом не впадала в банальный документализм. Мы воспроизвели факты со скрупулезной точностью, заставив говорить самих участников событий, основываясь на документах судебного процесса, показаниях в суде и интервью, учитывая даже те легенды, которыми успели обрасти реальные исторические факты в представлении простых людей — жителей тех мест.

Весной 1979 года мы представили готовый вариант сценария, подробно обсуждавшийся на всех этапах работы и после ее завершения с ответственными работниками телевидения Карло Канепари и Тулно Кезичем, которым было доверено следить за подготовкой фильма. Наш вариант, ко взаимному удовлетворению, был одобрен: единственное, что озадачило вышеупомянутых лиц, — продолжительность сериала, которая мне представлялась необходимой для реализации всех аспектов проблем, содержащихся в материале. Для изложения фактов была выбрана повествовательная структура, достаточно необычная, во всяком случае, неизвестная итальянским телезрителям, привыкшим к комедиям или драмам, снятым почти всегда в традиционной условной манере. После ряда обсуждений предложенный нами метраж ленты был принят.

Я предполагал снимать фильм зимой 1979/80 года — учитывая задержки по вине телевизионной бюрократии и трудности финансирования. Однако... Месяц за месяцем и год за годом уходили, а я продолжал вести

бесконечные переговоры с разными лицами, от которых впрямую зависело начало съемок; я проводил часы, ожидая, что меня примет тот или иной чиновник; я был вынужден просить о помощи административных советников-коммунистов (впрочем, кто еще согласился бы выслушать меня?), ибо чувствовал, что в результате чьих-то стараний проект фильма будет положен под сукно; на протяжении многих недель днями и ночами я перекраивал предварительную финансовую смету: так, я согласился ограничить до минимума участие статистов — и это в фильме, который призван воссоздать на экране бунт и в котором, следовательно, необходимо присутствие толпы. В конце концов я даже заявил, что готов снимать фильм на 16-мм пленке, естественно, пожертвовав при этом качеством изображения, — лишь бы сэкономить затраты на постановку.

Тем временем в руководстве всех важнейших секторов «2-й телесети» произошли радикальные изменения, в результате которых Массимо Фикера был заменен Пио Де Берти. Последний был более угоден нынешнему секретариату ИСП, но не знаю, насколько он был склонен «принять в наследство» от своего предшественника среди многих других проектов также и замысел фильма о событиях в Андриа. Де Берти (с которым я за два года его правления имел удовольствие встретиться — не по своей вине — лишь один раз) сначала вроде бы не собирался отказываться от создания фильма: он разрешил послать небольшую и кратковременную (ибо на это была выделена скромная сумма) экспедицию в район Пулья для выбора натуры и, кроме того, начал переговоры с иностранными телестудиями о финансовом сотрудничестве (увы, по почте, в то время как обычно в таких случаях пользуются телефоном, если хотят быстро заключить соглашение); теперь, когда я пишу эти строки, переговоры по-прежнему находятся в «подвешенном состоянии» и неизвестно, как долго это еще протянется...

●

Сегодня мой возраст уже не исчисляется теми же солнечными шестьюдесятью годами, что в начале этой истории, я понемногу приблизился (не могу сказать спокойно, как того хотелось бы) к 65-летию, а фильм о событиях в Андриа по-прежнему ждет (и неизвестно, дождется ли) своей очереди; брошенный на произвол судьбы теми, кто должен решить его судьбу, проект картины отправлен «на полку» и покоится теперь на огромном «складе» позабытых и не позабытых мечтаний вместе с умножающимися день ото дня сценариями, предложениями, замыслами, рабочими вариантами, которые уже подготовили режиссеры, писатели, историки. В большинстве случаев по разным причинам у фильмов, признанных нежелательными или вредными с политической точки зрения, мало надежды увидеть свет, разве что вмешается «сверху» какой-нибудь влиятельный клиент, который хотя и не сидит в кабинете с кнопками, но принадлежит к одной из тех категорий лиц, что обладают реальной властью и вершат политику.

Довольно грустно, что государство при помощи одного из самых эффективных инструментов массового сознания обращается к интеллигенции с просьбой скрывать свои идеологические убеждения или предавать их, вынуждает художников непременно ориентироваться на одну или несколько правительственных партий; горько и тяжело, что автору приходится отказываться от своего человеческого, профессионального и социального права — возможности свободно выражать себя и развивать талант, постоянно находясь в работе.

«Архив» Итальянского радио и телевидения все более приобретает форму некоего призрачного, мифического учреждения — такие нынче в моде, они вполне устраивают тех, кто стоит у власти. К сожалению, широкие массы зрителей не знают об этих залежах, а печать ничего или почти ничего не делает для того, чтобы рассказать им о произволе, о том, что творят у них за спиной, лишая их права выяснить причины происходящего, права вмешаться, права на демократическое обсуждение решений, принимаемых государственным учреждением в ущерб обществу.

●

Следовало бы попросить Итальянское радио и телевидение хоть раз в месяц публиковать

бюллетень, где перечислялись бы контракты, заключенные с авторами на основе предложенных ими проектов, а также приводились критерии их отбора, где сообщалось бы, как после одобрения замысла разворачивается работа над фильмом, или наоборот, как получается, что проекты кладутся на полку, причем многие или, по крайней мере, некоторые — навсегда.

Говорят, например, что «События в Андриа» лежат потому, что требуют больших затрат. Однако стоимость картины, хотя и играет некоторую роль, является на самом деле псевдопроблемой. На экспериментальный фильм Антониони «Тайна Обервальда» было потрачено почти вдвое больше. Проблема, как всегда, заключается в другом. С каждым днем при составлении телепрограмм в практику все более входит противоречивая, абсурдная с культурной точки зрения логика. Эта логика благоволит к сильнейшему во всех отношениях, к известнейшему, к имеющему самый большой резонанс, к самому дорогостоящему. В каком-то смысле это логика джунглей. Поясню: иногда, а с некоторого времени все чаще, Итальянское радио и телевидение благодаря некоторым своим отважным руководителям (таких мало, но они есть, и некоторые из них даже поплатились за свою отважность) берется за программы, неугодные официальным властям, за актуальные темы, которые «чистое кино» игнорирует или затрагивает с крайней осторожностью. Но вот первое противоречие: необходимым условием для выпуска таких лент является их возможно более низкая стоимость. Если история и сценарий таковы, что набирается миллиард, тогда пиши пропало, фильм не пройдет, а если в редких случаях и проходил, будьте уверены — повлияла игра могущественных кланов или стратегически безупречная политическая алхимия.

А что остается тем, кто в стороне от этого? Кто не входит ни в какой клан и не имеет друзей «магов» и «алхимиков»? Ничего не поделаешь! Если только вы не имеете отношения к царству фильмов-колоссов (тут начинается самое большое противоречие логики джунглей), если вашего героя не зовут Иисус, Леонардо да Винчи, Моисей...

Порой задумываешься о нынешней судьбе нашего кино: вчера оно шло по свету с поднятой головой, завоевывая признание широкой публики, аплодисменты и восхищение деятелей культуры всего мира; оно называлось просто — «Пайза» или «Умберто Д.» и было «одето» скромно. Сегодня все по-другому. Создается впечатление, что интерес зрителей и место на мировых экранах принадлежат лишь тому, кто готов извлечь на свет божий известные исторические фигуры, мифы и легенды и оформить их с такой роскошью, которая позволит утереть нос самым дорогостоящим голливудским постановкам. Могут сказать: мир изменился. Конечно. Но разве это главная причина того, что вчера наш кинематограф, располагавший довольно скудными средствами, без финансовой поддержки транснациональных корпораций вызывал неподдельный интерес международной аудитории, а сегодня, богатый и шикарный, он вынужден суетиться, чтобы заполучить иностранный капитал на производство одного фильма-колосса за другим — лишь бы прорваться на мировой экран? Не рискуем ли мы совершить пугающий скачок назад, прискорбное погружение в прошлое, когда Италия приобрела печальную известность серийным производством великого множества фильмов-колоссов — известность, с которой боролись по крайней мере два поколения художников кино — критиков, режиссеров, писателей?..

●

Я хочу, чтобы эти мои вопросы были правильно восприняты. Я ничего не имею против фильмов-колоссов и против «балета миллиардов», расходуемых на их производство; главное, я ничего не имею против героев, восславляемых в фильмах-колоссах, и, более того, не отрицаю, что фильмы такого рода могут представлять значительный исторический и культурный интерес в случае, если они сделаны умелой рукой. Но я сожалею, что моим героям, героям событий в Андриа, не нашлось места в этом чудесном царстве колоссов, что вместо того, чтобы продолжить славную тра-

дицию героев-оборванцев, изгоев, принесших итальянскому кино мировую славу, они оказались вынужденными подчиниться горькой участи забвения. Моих героев, к сожалению, зовут не Бенвенуто Челлини, не Христофор Колумб и не Джузеппе Гарибальди. Кстати, в коридорах Итальянского радио и телевидения ходит слух, что, поскольку последнего вот уже больше века подозревают в дружбе с оборванцами, для получения миллиардов, необходимых для того, чтобы он мог бодро скакать верхом в фильмах-колоссах — точно так же, как скачут герои вестернов (ибо именно специалисты по вестернам снимают фильм о Гарибальди),— потребовалось личное вмешательство секретаря Итальянской социалистической партии.

К несчастью, мои герои столь безвестны, что лишены защиты политических секретарей. Это безвестные герои с типичными для городков южной Италии именами.

И все же, как и их знаменитые предки, оцененные в миллиарды лир, мои герои совершили поступки и выдержали битвы, которые положили начало трудному и длинному пути Италии к обретению социального самосознания в послевоенный период. Они вели борьбу, память о которой, несомненно, войдет в историю рабочего движения, они обогатили и продвинули вперед культуру зависимых классов, они были среди тех, кто сделал нашу страну более цивилизованной и более демократической. Разве они не располагают хотя бы частью тех прав, которые их предкам предоставляются сполна — правом быть показанными на экране, чтобы о них узнали зрители всего мира,— хотя бы потому, что те ничего о них не знают? Только ли в трудностях финансирования дело? Или, может быть, в том, что извлечение на свет божий событий в Андриа может оказаться неудобным слишком для многих, как всегда неудобна история, рассказанная правдиво?

Конечно, в этом фильме должны появиться и карабинеры, и комиссары полиции, которых приказы сверху и собственные убеждения вынуждают к провокационным и безответственным действиям по отношению к безоружному населению; в нем должны быть показаны еще окончательно не определившиеся левые партии, страдающие сектантской ограниченностью, во всяком случае, не способные возглавить народное восстание; в нем будут фигурировать крупные землевладельцы, готовые на все, лишь бы подавить социальные волнения и наступление трудящихся масс; в нем надо показать и плутов, и обездоленных, которыми полиция и магистратура умело манипулируют, используя их в своих целях.

Тот, кто долгими годами вынужденной безработицы приучен не смотреть больше на кинематографические образы как на единственное средство, позволяющее личности приблизиться к действительности и познать ее, мог бы довольствоваться тем, что ему удалось через другие источники, в данном случае печать, обнародовать правду и ложь об итальянской трагедии, положенной в основу сценария «События в Андриа».

А что потом? Остается необходимость защищать демократию, которая не может быть личным вопросом. Это долг каждого — от самого мелкого чиновника до самого высокопоставленного руководителя Итальянского радио и телевидения, в особенности тех представителей левых партий, которые больше других боролись за то, чтобы завоевать демократию в ее действенном виде.

Поэтому пусть каждый делает свое дело. Но только немедленно, сегодня, завтра, а не тогда, когда автору исполнится лет восемьдесят и он соберется в окружении друзей отпраздновать свой юбилей (надеюсь, к этому времени у него еще останутся друзья). А пока что, после стольких лет нарушений условий со стороны Итальянского радио и телевидения, я — в единственном числе — все еще продолжаю бороться за право снять «События в Андриа».

Но, ведя в одиночку (теперь я говорю это со знанием дела) борьбу за такой фильм (если мы еще хотим, чтобы такие фильмы выходили!), вряд ли кто-либо из режиссеров может надеяться победить в теперешней Италии...

Перевод Н. Ставровской

Зарубежный фильм на нашем экране

Нина Агишева

Цена билета в Париж и обратно

«ПРОВИНЦИАЛКА» («La provinciale»)
Авторы сценария Клод Горетта, Жак Кирснер, Розина Рошетт. Режиссер Клод Горетта. Оператор Филипп Руссело. Художник Жак Бюфнуар. Композитор Ари Дзерлатка. Производство «Феникс продюксьон», «Гомон», ФРЗ (Франция).

«А теперь кто победит: я или ты?» — бросал свой вызов Парижу бальзаковский Растиньяк, стоя на холме кладбища Пер-Лашез. Пожалуй, это один из самых популярных бродячих сюжетов: провинциал приезжает в столицу. Одна из самых насущных общечеловеческих проблем: как завоевать «место под солнцем». Одно из наиболее острых противоречий западного мира: интересы личности и интересы общества. Именно этому кругу вопросов посвящена картина «Провинциалка», снятая Клодом Горетта, известным швейцарским режиссером.

Героиня «Провинциалки» Кристина — молодая женщина, чертежница по образованию — отнюдь не строит наполеоновские планы, не мечтает разбогатеть или прославиться, она отправляется в Париж в надежде найти там работу, желательно по специальности. А поначалу рассчитывает пожить в квартирке, любезно предоставленной знакомым, в «очень парижском районе», используя пособие по безработице. Естественность желаний, всего поведения и облика Кристины заявлены с первых кадров и ни разу не будут поставлены авторами ленты под сомнение. Скорее, под сомнение их поставит действительность.

...Изящная, элегантная в самом простеньком плащике и свитерке (достоинство истинной француженки!), Кристина отнюдь не теряется в парижской толпе, не тушуется даже тогда, когда по неопытности путает лестницы и оказывается у дверей не той, что ей нужно, квартиры. Та — победнее обставлена, и, едва только откроешь жалюзи, видишь несущийся, кажется, прямо на тебя поезд метро. В самом деле, типичный парижский район — не фешенебельные кварталы в центре, но и не глухая окраина. И, главное, впереди — новая жизнь.

Первая же попытка устроиться на работу (а документы были посланы тринадцать месяцев назад) кончается тривиально: будущему начальнику Кристина больше приглянулась как хорошенькая женщина, нежели как чертежница. Платить такой монетой она не хочет — и начинаются не слишком веселые странствия человека, ищущего место. Не под солнцем — хотя бы просто за пишущей машинкой, кульманом или конторским столом. Бесконечные очереди перед закрытыми дверьми кабинетов, состоящие из таких же, как она, молодых женщин, последние страницы газет с редкими объявлениями «требуются», случайный — самый неожиданный — месячный заработок... Лицо еще хранит доброжелательную улыбку, Кристина естественна и ровна, только взгляд становится все более грустным и сосредоточенным, обращенным не вовне, а внутрь, в себя.

«Вы — типичная средняя француженка, прекрасный типаж», — скажет ей режиссер, занимающийся изготовлением рекламных роликов. «Типичная француженка» — важное для всей художественной структуры фильма определение. В Кристине действительно нет ничего из ряда вон выходящего, не считать же таковым одно лишь в высшей степени развитое чувство собственного достоинства — но об этом речь впереди. Создатели фильма отнюдь не любуются своей героиней, не стараются вызвать к ней жалость — они предпочитают метод неторопливого наблюдения, скрупулезного и внешне бесстрастного анализа социально-психологической подоплеки тех коллизий, что разворачиваются на экране. Объективированность авторского взгляда не мешает лирическому наполнению картины. Многие ее эпизоды трогают, в этом — прежде всего заслуга исполнительницы главной роли актрисы Натали Бай.

Карьера Натали Бай в кино не сопровождалась особым фурором и газетной шумихой, но

уверенно шла по нарастающей. Балерина по профессии, она училась искусству танца в Америке и, вернувшись во Францию, поняла, что устроиться работать по специальности ей будет нелегко. Натали начинает учиться актерскому мастерству — сначала на курсах, а затем в Консерватории. Успех ей принес фильм Трюффо «Американская ночь», в котором она сыграла роль молоденькой помощницы режиссера. «Я всем обязана Трюффо, — говорит Натали Бай, — он первый поверил в меня как в актрису, почувствовал во мне решимость и целеустремленность и захотел использовать эти данные в комедии». Следующие ее роли — в фильмах Тавернье «Неделя отпуска» и Годара «Спасайся, кто может» — получили высокую оценку на Каннском фестивале. Сегодня Натали Бай называют «одной из наиболее талантливых представительниц нового поколения французских киноактеров». Бай, несомненно, является серьезной драматической актрисой, способной к передаче психологических оттенков, и она пользуется весьма простыми средствами, нигде не форсирует эмоции, не стремится «вести соло» с партнерами. По ее собственному признанию, многим в своей актерской судьбе она обязана искусству танца: «Балет научил меня точности и дисциплине, выработал привычку отказываться от ролей, которые не по душе».

На экране Натали Бай последовательно утверждает свою тему, тему современной женщины, «не хватающей звезд с неба», но пытливо вглядывающейся в окружающую действительность, не мешающей естественному развитию своих чувств, мужественно преодолевающей трудности. Характеры, созданные актрисой, непохожи на тех традиционных героинь западного экрана, что, столкнувшись с реальными сложностями жизни, предаются мучительной рефлексии, отчаянию, ищут выход в острых ощущениях, сменяющих одна другую любовных связях, наркотиках и так далее. Ее женщины почти никогда не теряют присутствия духа, что, конечно, не означает, что им неведомы печаль и ощущение одиночества.

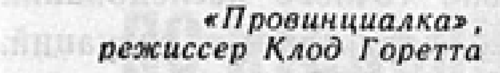
В «Провинциалке» актриса безукоризненно точно, не нарушая типажности образа, играет историю взаимоотношений Кристины с Реми (Бруно Ганц). Реми — внешне вполне благополучный, семейный человек. Внезапно вспыхнувшая в нем любовь к Кристине сродни его давней, тайной страсти к музыке, страсти нереализованной и потому особенно мучительной — в детстве Реми мечтал стать музыкантом, но занимается фармакологией, торгует успокаивающими средствами. Умная, трезвая женщина, редко теряющая самообладание, Кристина поначалу не принимает всерьез его ухаживаний. Ей не нужны приключения: время юношеских безрассудных влюбленностей позади, пора всерьез устраивать свою судьбу. «Я не хочу быть только «скобкой» в жизни мужчины», — честно говорит она на первом же свидании. Действительность, однако, распоряжается по-своему: природа не терпит пустоты, и любить — естественная потребность женского сердца. В комнате появляется портрет Реми, Кристина начинает радостно ждать встреч с ним. Выясняется, что ему предстоит год работать в Японии. Но Кристина не может приехать в Токио: ей необходимо найти работу, обрести самостоятельность.

Вновь отнюдь не оригинальная, рядовая для женщины второй половины нашего века ситуация: как сочетать законное стремление к счастью с потребностью удовлетворить свои профессиональные амбиции, с достижениями эмансипации, все чаще оборачивающимися сегодня для их обладательниц тяжким грузом.

Впрочем, считающееся достижением нашего времени равенство прав мужчин и женщин, закрепленное в конституциях многих европейских стран, для Кристины и ей подобных является таковым только на бумаге. На деле женщине труднее получить работу, отстоять свою независимость и, наконец, необычайно сложно прожить, рассчитывая только на свои силы.

Во время съемок рекламного фильма, куда Кристина попадает благодаря протекции своего нового знакомого, она встречает актрису Клер (Ангела Винклер). Образ Клер — еще одна модификация судьбы женщины, вынужденной в одиночку вести жестокую борьбу за существование. Клер развелась с мужем и самостоятельно воспитывает двоих детей. Артисти-





«Провинциалка», режиссер Клод Горетта

ческая карьера не складывается, случайные заработки не приносят удовлетворения и к тому же не позволяют сводить концы с концами. Однажды Кристина становится свидетельницей настоящей истерики Клер — да и что удивительного: постоянная нехватка денег, унижения, неуверенность в завтрашнем дне способны подкосить и менее экспансивную натуру. Кристина, как может, пытается успокоить подругу. Впрочем, вскоре они едва ли не поменялись ролями: для «провинциалки» наступили самые черные дни. Реми уехал, работы по-прежнему не было... Однажды Кристина на мгновение застыла перед раскрытым окном. Уйти из жизни — нет, это было бы слишком просто, она не из тех, кто сдается. «Сдалась» Клер: стала продавать себя. «Знаешь, им нужна только нежность — сегодня она значит больше, чем любовь, — пытается она оправдать себя в собственных глазах. — И это всего три-четыре встречи в неделю». С одним из тех, кому «не хватает нежности», Клер знакомит Кристину: это богач-промышленник, обладатель роскошных лесов и виллы, стоящей на берегу озера. Во время приема на вилле и развернутся события кульминационного эпизода фильма.

Экстравагантной дочке банкира, привыкшей эпатировать скучающее общество, приходит в голову очередная затея: устроить соревнование по бегу для всех женщин, приглашенных в гости. Раззадоренные необычностью предстоящего зрелища, мужчины пускают по кругу поднос: набирается 10 000 франков. Бег предполагается непростой: участницы должны преодолеть препятствия, перебраться через ручей, часть дистанции пройти, держа в руках ведра с водой, и так далее. Готовятся все: круглая сумма привлекает даже самых холеных дам. Клер уговаривает принять участие в необычном марафоне и Кристину: «Ты хочешь, чтобы все выиграла дочка банкира? Мы должны взять у них эти деньги».

Начинается соревнование. Невинная вроде бы затея превращается в отвратительный спектакль: горстка самодовольных мужчин наблюдает, как, отталкивая одна другую, поспешая изо всех сил, их спутницы прыгают через барьеры, шлепают по воде, падают в грязь, хрипят, задыхаются... Любопытно, что по-настоящему диким это кажется только Кристине и Клер — их богатые соперницы воспринимают происходящее как должное: разве могут день-

ги не перевесить все остальное? Кристина первой оказывается у финиша. Перед ней — колокольчик. Осталось только взять его в руки—и все деньги ее. В упор смотрит она на лица тех, кто оплатил себе «развлечение», и, кажется, секунда — и она повернет назад. Но в этот момент взгляд ее падает на белую от напряжения, выбившуюся из сил Клер. Кристина звонит в колокольчик, отдает выигрыш подруге и уезжает: «Это не для меня, Клер».

Хотя весь эпизод и несет в себе элементы гротеска, авторы нигде не «пережимают», не торопятся сгустить краски, обыграть детали. Да и поведение Кристины вовсе не выглядит бунтом, вызовом компании пресытившихся бездельников — ведь колокольчик в ее руке все-таки зазвонил, а то, что потом она исчезла, заметила, пожалуй, лишь одна Клер. Все происходящее на вилле с Кристиной — обычное явление для жизни той социальной среды, что попала в поле зрения кинематографистов.

Клод Горетта — швейцарец. Другой известный швейцарский художник, писатель Макс Фриш сказал как-то в связи с тем, что его страна не участвовала во второй мировой войне: «Сражающийся может видеть сцену, только пока он сам находится на ней, зритель же видит ее все время». Наверное, и в «мирное время» житель Швейцарии зорче, острее способен подметить пороки, гримасы социальной системы, другим европейцам уже примелькавшиеся, об известном рассказать свежо и по-своему. Во всяком случае, Клод Горетта обладает именно таким зрением. Важно и другое: изображая реальные человеческие страдания, он не углубляется в дебри индивидуального сознания, не считает, что подлинная жизнь как раз и начинается «по ту сторону отчаяния», но противопоставляет утраченным иллюзиям, разбитым надеждам естественное, здоровое отношение нормального человека к любым трудностям жизни, его веру в свои нравственные силы.

Еще двадцать лет назад Ален Рене писал о потребности экрана в «современном реализме, который преодолел бы старые противоречия между реалистическим и поэтическим кино и навсегда бы заменил собой старый натурализм». Очевидно, к такому «современному реализму» ведет множество путей, и каждый художник выбирает свой. В картине «Провинциалка» Клод Горетта последовательно утверждает метод объективированного, объемного и документально точного исследования действительности, ее характерных ситуаций. Вместе с актрисой он создает в фильме по-настоящему обаятельный образ, исполненный жизненной силы, внутреннего достоинства и ощущения — несмотря ни на что — радости бытия. В этом убеждает и финальная сцена ленты.

...Раннее утро. Маленький пригородный вокзальчик. Сюда на попутной машине, доставляющей на виллу провизию, привозят Кристину. Она медленно переходит через железнодорожное полотно, отгоняет подальше от шпал заблудившихся кур, щурится на солнце. Кристина решила вернуться домой, в Лотарингию. Но несмотря на то, что поездка в Париж принесла ей неизмеримо больше боли и разочарования, нежели радости, Кристина даже отдаленно не напоминает человека, потерпевшего сокрушительное поражение. Она не свободна от законов общества, в котором живет, от личных неурядиц, но не поступилась своими принципами и, пожалуй, именно поэтому способна столь остро ощущать прелесть вот этого тихого, ласкового загородного пейзажа...

Фильм свидетельствует: цена билета в Париж измеряется не только во франках. Для провинциала, мечтающего найти там работу, расхожей монетой становятся честь, гордость, чувство собственного достоинства. Первый же визит Кристины в проектное бюро начался с того, что ей холодно предложили собрать разлетевшиеся от ветра по всему полу бумаги. Последнее испытание она прошла во время унизительного «забега». Между двумя этими эпизодами — долгие дни и месяцы тщетных усилий, напрасного ожидания, горького одиночества «типичной француженки», о которых экран рассказал честно и просто.

«Париж стоит мессы» — со времени Генриха Наваррского эта фраза стала крылатой. И все-таки на свете нет ничего, что стоило бы дороже свободы духа и совести человека.

Зарубежный фильм на нашем экране

Нина Агишева

Цена билета в Париж и обратно

«ПРОВИНЦИАЛКА» («La provinciale»)
Авторы сценария Клод Горетта, Жак Кирснер, Розина Рошетт. Режиссер Клод Горетта. Оператор Филипп Руссело. Художник Жак Бюфнуар. Композитор Ари Дзерлатка. Производство «Феникс продюксьон», «Гомон», ФРЗ (Франция).

«А теперь кто победит: я или ты?» — бросал свой вызов Парижу бальзаковский Растиньяк, стоя на холме кладбища Пер-Лашез. Пожалуй, это один из самых популярных бродячих сюжетов: провинциал приезжает в столицу. Одна из самых насущных общечеловеческих проблем: как завоевать «место под солнцем». Одно из наиболее острых противоречий западного мира: интересы личности и интересы общества. Именно этому кругу вопросов посвящена картина «Провинциалка», снятая Клодом Горетта, известным швейцарским режиссером.

Героиня «Провинциалки» Кристина — молодая женщина, чертежница по образованию — отнюдь не строит наполеоновские планы, не мечтает разбогатеть или прославиться, она отправляется в Париж в надежде найти там работу, желательно по специальности. А поначалу рассчитывает пожить в квартирке, любезно предоставленной знакомым, в «очень парижском районе», используя пособие по безработице. Естественность желаний, всего поведения и облика Кристины заявлены с первых кадров и ни разу не будут поставлены авторами ленты под сомнение. Скорее, под сомнение их поставит действительность.

...Изящная, элегантная в самом простеньком плащике и свитерке (достоинство истинной француженки!), Кристина отнюдь не теряется в парижской толпе, не тушуется даже тогда, когда по неопытности путает лестницы и оказывается у дверей не той, что ей нужно, квартиры. Та — победнее обставлена, и, едва только откроешь жалюзи, видишь несущийся, кажется, прямо на тебя поезд метро. В самом деле, типичный парижский район — не фешенебельные кварталы в центре, но и не глухая окраина. И, главное, впереди — новая жизнь.

Первая же попытка устроиться на работу (а документы были посланы тринадцать месяцев назад) кончается тривиально: будущему начальнику Кристина больше приглянулась как хорошенькая женщина, нежели как чертежница. Платить такой монетой она не хочет — и начинаются не слишком веселые странствия человека, ищущего место. Не под солнцем — хотя бы просто за пишущей машинкой, кульманом или конторским столом. Бесконечные очереди перед закрытыми дверьми кабинетов, состоящие из таких же, как она, молодых женщин, последние страницы газет с редкими объявлениями «требуются», случайный — самый неожиданный — месячный заработок... Лицо еще хранит доброжелательную улыбку, Кристина естественна и ровна, только взгляд становится все более грустным и сосредоточенным, обращенным не вовне, а внутрь, в себя.

«Вы — типичная средняя француженка, прекрасный типаж», — скажет ей режиссер, занимающийся изготовлением рекламных роликов. «Типичная француженка» — важное для всей художественной структуры фильма определение. В Кристине действительно нет ничего из ряда вон выходящего, не считать же таковым одно лишь в высшей степени развитое чувство собственного достоинства — но об этом речь впереди. Создатели фильма отнюдь не любуются своей героиней, не стараются вызвать к ней жалость — они предпочитают метод неторопливого наблюдения, скрупулезного и внешне бесстрастного анализа социально-психологической подоплеки тех коллизий, что разворачиваются на экране. Объективированность авторского взгляда не мешает лирическому наполнению картины. Многие ее эпизоды трогают, в этом — прежде всего заслуга исполнительницы главной роли актрисы Натали Бай.

Карьера Натали Бай в кино не сопровождалась особым фурором и газетной шумихой, но

уверенно шла по нарастающей. Балерина по профессии, она училась искусству танца в Америке и, вернувшись во Францию, поняла, что устроиться работать по специальности ей будет нелегко. Натали начинает учиться актерскому мастерству — сначала на курсах, а затем в Консерватории. Успех ей принес фильм Трюффо «Американская ночь», в котором она сыграла роль молоденькой помощницы режиссера. «Я всем обязана Трюффо, — говорит Натали Бай, — он первый поверил в меня как в актрису, почувствовал во мне решимость и целеустремленность и захотел использовать эти данные в комедии». Следующие ее роли — в фильмах Тавернье «Неделя отпуска» и Годара «Спасайся, кто может» — получили высокую оценку на Каннском фестивале. Сегодня Натали Бай называют «одной из наиболее талантливых представительниц нового поколения французских киноактеров». Бай, несомненно, является серьезной драматической актрисой, способной к передаче психологических оттенков, и она пользуется весьма простыми средствами, нигде не форсирует эмоции, не стремится «вести соло» с партнерами. По ее собственному признанию, многим в своей актерской судьбе она обязана искусству танца: «Балет научил меня точности и дисциплине, выработал привычку отказываться от ролей, которые не по душе».

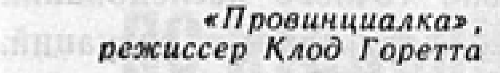
На экране Натали Бай последовательно утверждает свою тему, тему современной женщины, «не хватающей звезд с неба», но пытливо вглядывающейся в окружающую действительность, не мешающей естественному развитию своих чувств, мужественно преодолевающей трудности. Характеры, созданные актрисой, непохожи на тех традиционных героинь западного экрана, что, столкнувшись с реальными сложностями жизни, предаются мучительной рефлексии, отчаянию, ищут выход в острых ощущениях, сменяющих одна другую любовных связях, наркотиках и так далее. Ее женщины почти никогда не теряют присутствия духа, что, конечно, не означает, что им неведомы печаль и ощущение одиночества.

В «Провинциалке» актриса безукоризненно точно, не нарушая типажности образа, играет историю взаимоотношений Кристины с Реми (Бруно Ганц). Реми — внешне вполне благополучный, семейный человек. Внезапно вспыхнувшая в нем любовь к Кристине сродни его давней, тайной страсти к музыке, страсти нереализованной и потому особенно мучительной — в детстве Реми мечтал стать музыкантом, но занимается фармакологией, торгует успокаивающими средствами. Умная, трезвая женщина, редко теряющая самообладание, Кристина поначалу не принимает всерьез его ухаживаний. Ей не нужны приключения: время юношеских безрассудных влюбленностей позади, пора всерьез устраивать свою судьбу. «Я не хочу быть только «скобкой» в жизни мужчины», — честно говорит она на первом же свидании. Действительность, однако, распоряжается по-своему: природа не терпит пустоты, и любить — естественная потребность женского сердца. В комнате появляется портрет Реми, Кристина начинает радостно ждать встреч с ним. Выясняется, что ему предстоит год работать в Японии. Но Кристина не может приехать в Токио: ей необходимо найти работу, обрести самостоятельность.

Вновь отнюдь не оригинальная, рядовая для женщины второй половины нашего века ситуация: как сочетать законное стремление к счастью с потребностью удовлетворить свои профессиональные амбиции, с достижениями эмансипации, все чаще оборачивающимися сегодня для их обладательниц тяжким грузом.

Впрочем, считающееся достижением нашего времени равенство прав мужчин и женщин, закрепленное в конституциях многих европейских стран, для Кристины и ей подобных является таковым только на бумаге. На деле женщине труднее получить работу, отстоять свою независимость и, наконец, необычайно сложно прожить, рассчитывая только на свои силы.

Во время съемок рекламного фильма, куда Кристина попадает благодаря протекции своего нового знакомого, она встречает актрису Клер (Ангела Винклер). Образ Клер — еще одна модификация судьбы женщины, вынужденной в одиночку вести жестокую борьбу за существование. Клер развелась с мужем и самостоятельно воспитывает двоих детей. Артисти-


«Провинциалка», режиссер Клод Горетта



ческая карьера не складывается, случайные заработки не приносят удовлетворения и к тому же не позволяют сводить концы с концами. Однажды Кристина становится свидетельницей настоящей истерики Клер — да и что удивительного: постоянная нехватка денег, унижения, неуверенность в завтрашнем дне способны подкосить и менее экспансивную натуру. Кристина, как может, пытается успокоить подругу. Впрочем, вскоре они едва ли не поменялись ролями: для «провинциалки» наступили самые черные дни. Реми уехал, работы по-прежнему не было... Однажды Кристина на мгновение застыла перед раскрытым окном. Уйти из жизни — нет, это было бы слишком просто, она не из тех, кто сдается. «Сдалась» Клер: стала продавать себя. «Знаешь, им нужна только нежность — сегодня она значит больше, чем любовь, — пытается она оправдать себя в собственных глазах. — И это всего три-четыре встречи в неделю». С одним из тех, кому «не хватает нежности», Клер знакомит Кристину: это богач-промышленник, обладатель роскошных лесов и виллы, стоящей на берегу озера. Во время приема на вилле и развернутся события кульминационного эпизода фильма.

Экстравагантной дочке банкира, привыкшей эпатировать скучающее общество, приходит в голову очередная затея: устроить соревнование по бегу для всех женщин, приглашенных в гости. Раззадоренные необычностью предстоящего зрелища, мужчины пускают по кругу поднос: набирается 10 000 франков. Бег предполагается непростой: участницы должны преодолеть препятствия, перебраться через ручей, часть дистанции пройти, держа в руках ведра с водой, и так далее. Готовятся все: круглая сумма привлекает даже самых холеных дам. Клер уговаривает принять участие в необычном марафоне и Кристину: «Ты хочешь, чтобы все выиграла дочка банкира? Мы должны взять у них эти деньги».

Начинается соревнование. Невинная вроде бы затея превращается в отвратительный спектакль: горстка самодовольных мужчин наблюдает, как, отталкивая одна другую, поспешая изо всех сил, их спутницы прыгают через барьеры, шлепают по воде, падают в грязь, хрипят, задыхаются... Любопытно, что по-настоящему диким это кажется только Кристине и Клер — их богатые соперницы воспринимают происходящее как должное: разве могут день-

ги не перевесить все остальное? Кристина первой оказывается у финиша. Перед ней — колокольчик. Осталось только взять его в руки—и все деньги ее. В упор смотрит она на лица тех, кто оплатил себе «развлечение», и, кажется, секунда — и она повернет назад. Но в этот момент взгляд ее падает на белую от напряжения, выбившуюся из сил Клер. Кристина звонит в колокольчик, отдает выигрыш подруге и уезжает: «Это не для меня, Клер».

Хотя весь эпизод и несет в себе элементы гротеска, авторы нигде не «пережимают», не торопятся сгустить краски, обыграть детали. Да и поведение Кристины вовсе не выглядит бунтом, вызовом компании пресытившихся бездельников — ведь колокольчик в ее руке все-таки зазвонил, а то, что потом она исчезла, заметила, пожалуй, лишь одна Клер. Все происходящее на вилле с Кристиной — обычное явление для жизни той социальной среды, что попала в поле зрения кинематографистов.

Клод Горетта — швейцарец. Другой известный швейцарский художник, писатель Макс Фриш сказал как-то в связи с тем, что его страна не участвовала во второй мировой войне: «Сражающийся может видеть сцену, только пока он сам находится на ней, зритель же видит ее все время». Наверное, и в «мирное время» житель Швейцарии зорче, острее способен подметить пороки, гримасы социальной системы, другим европейцам уже примелькавшиеся, об известном рассказать свежо и по-своему. Во всяком случае, Клод Горетта обладает именно таким зрением. Важно и другое: изображая реальные человеческие страдания, он не углубляется в дебри индивидуального сознания, не считает, что подлинная жизнь как раз и начинается «по ту сторону отчаяния», но противопоставляет утраченным иллюзиям, разбитым надеждам естественное, здоровое отношение нормального человека к любым трудностям жизни, его веру в свои нравственные силы.

Еще двадцать лет назад Ален Рене писал о потребности экрана в «современном реализме, который преодолел бы старые противоречия между реалистическим и поэтическим кино и навсегда бы заменил собой старый натурализм». Очевидно, к такому «современному реализму» ведет множество путей, и каждый художник выбирает свой. В картине «Провинциалка» Клод Горетта последовательно утверждает метод объективированного, объемного и документально точного исследования действительности, ее характерных ситуаций. Вместе с актрисой он создает в фильме по-настоящему обаятельный образ, исполненный жизненной силы, внутреннего достоинства и ощущения — несмотря ни на что — радости бытия. В этом убеждает и финальная сцена ленты.

...Раннее утро. Маленький пригородный вокзальчик. Сюда на попутной машине, доставляющей на виллу провизию, привозят Кристину. Она медленно переходит через железнодорожное полотно, отгоняет подальше от шпал заблудившихся кур, щурится на солнце. Кристина решила вернуться домой, в Лотарингию. Но несмотря на то, что поездка в Париж принесла ей неизмеримо больше боли и разочарования, нежели радости, Кристина даже отдаленно не напоминает человека, потерпевшего сокрушительное поражение. Она не свободна от законов общества, в котором живет, от личных неурядиц, но не поступилась своими принципами и, пожалуй, именно поэтому способна столь остро ощущать прелесть вот этого тихого, ласкового загородного пейзажа...

Фильм свидетельствует: цена билета в Париж измеряется не только во франках. Для провинциала, мечтающего найти там работу, расхожей монетой становятся честь, гордость, чувство собственного достоинства. Первый же визит Кристины в проектное бюро начался с того, что ей холодно предложили собрать разлетевшиеся от ветра по всему полу бумаги. Последнее испытание она прошла во время унизительного «забега». Между двумя этими эпизодами — долгие дни и месяцы тщетных усилий, напрасного ожидания, горького одиночества «типичной француженки», о которых экран рассказал честно и просто.

«Париж стоит мессы» — со времени Генриха Наваррского эта фраза стала крылатой. И все-таки на свете нет ничего, что стоило бы дороже свободы духа и совести человека.

Георгий Богемский

Предупреждение по-итальянски

«СЛЕДСТВИЕ С РИСКОМ ДЛЯ ЖИЗНИ» («Предупреждение», «L'avvertimento») Авторы сценария Никола Бадалукко, Дамиано Дамиани, Массимо Де Рита, Дино Маюри. Режиссер Дамиано Дамиани. Оператор Альфио Контини. Художник Андреа Кризани. Композитор Риц Ортолани. Производство «Капитал фильм» (Италия).

Сто миллионов лир, несмотря на инфляцию,— сумма весьма значительная. Неожиданно обнаружить ее на своем текущем счету в банке для всякого было бы приятным сюрпризом, тем более когда тебя по телефону заверяют, что деньги можно тратить в свое удовольствие. Однако полицейский комиссар Антонио Барези, ставший обладателем этой суммы, совсем не рад. Он знает, что это «предупреждение» — так называется плата за молчание или даже соучастие, которую некие могущественные преступники авансом вручают стражам закона, покупая их снисходительность. Доложить начальству — никто не поверит, что ты чист и получил взятку ни за что ни про что, отвергнуть «аванс» — значит поставить на карту собственную жизнь... Оригинальное название нового фильма Дамиано Дамиани «Следствие с риском для жизни» — именно «Предупреждение».

Друг и непосредственный начальник Барези старший полицейский комиссар Винченцо Лагана незадолго до того получил таким же образом 200 миллионов и в ответ на «предупреждение» начал решительную борьбу против тех, кто пытался его подкупить,— группы влиятельнейших финансовых воротил, банкиров, спекулянтов, незаконно вывозящих капиталы и золото за границу. Опасаясь за свою жизнь, Лагана ни на минуту не покидал кабинета в главном полицейском управлении, но и это не спасло его от гибели: убийцы, переодетые полицейскими, все же добрались до него. Застрелив и охрану, и адвоката — единственного свидетеля банковских махинаций,— они спокойно ушли, прихватив документы, компрометирующие главного мошенника — председателя правления банка Максимилиано.

Гибнуть, как Лагана, Барези не хочет. Он решает вести «двойную игру» — прикинуться, что согласен на сделку, чтобы встретиться лично с главарями и отомстить за убитого друга. Никому не доверяя, он в одиночку продолжает борьбу, начатую Лаганой против незримого, но могущественного противника...

Итальянскому кино не надо далеко ходить за сюжетами для детективных и полицейских лент. Ни один сценарист не придумает таких хитросплетений, таких коварных козней, блефов, провокаций, афер, как те, о которых ежедневно сообщают газеты. Вслед за неофашистскими заговорами, планами государственных переворотов, политическими похищениями и убийствами, вслед за бесчисленными покушениями черных и «красных» террористов, за кровавыми преступлениями мафии перед итальянским кино открылась новая «золотая жила», новые «сюжеты»: это различные финансовые, валютные аферы, наносящие ущерб государству и миллионам итальянских вкладчиков,— аферы столь наглые, циничные и масштабные, что перед ними бледнеют знаменитые на весь мир мошенничества прошлого — вроде аферы с бумагами Панамского канала или «дела Стависского». Уже много месяцев со страниц итальянских газет не сходят имена «великого магистра» масонской ложи П-2 Джелли, возглавлявшего «теневой кабинет», в составе которого были и министры, и депутаты, и генералы (в Италии даже появилось новое слово: «пидуиста» — то есть член этой ложи, нарушавшей законы «на самом высоком уровне»); крупного банкира Кальви, сбежавшего из Рима и найденного не то повешенным, не то повесившимся под мостом в Лондоне; авантюриста и мошенника Синдоны, искавшего убежище в Соединенных Штатах, куда ведут нити всех темных делишек высокопоставленных итальянских жуликов.

И вполне закономерно, что итальянское кино — а точнее прогрессивное направление по-

литического кинематографа — со свойственной ему оперативностью отражает эту тематику, волнующую сегодня зрителя. Тем более что самым популярным, развитым, жизнеспособным жанром итальянского политического кино является, как известно, политический детектив. Детектив, а также «полицейский» фильм по-итальянски уже имеют свою историю, своих мастеров и, пожалуй, оказали немалое влияние на европейский детектив, многие ленты которого тоже получили явную политическую или социальную окраску.

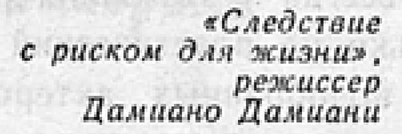
Среди мастеров этого любимого зрителями (а также, добавим, и продюсерами) жанра несомненно первое место в Италии по праву занимает Дамиано Дамиани. Еще своим фильмом «Сова появляется днем» (1968) — экранизацией повести сицилийского писателя Леонардо Шаши — режиссер начал разоблачение преступлений мафии. Поставленный два года спустя фильм «Признание полицейского комиссара прокурору республики» (удостоенный главного приза VII Московского международного кинофестиваля) продолжил исследование социальных недугов Юга Италии, ставшее лейтмотивом всего творчества Дамиани. В этом фильме режиссер показывает не только преступления мафии и ее далеко идущие связи (на скамье подсудимых должны были бы очутиться вместе с крупными строительными подрядчиками — вожаками мафии и отцы города — «столицы» Сицилии Палермо), но и сложные отношения соперничества и взаимного недоверия между полицией и прокуратурой. Более того: внутри самих этих звеньев аппарата, призванного стоять на страже закона, имеются покровители мафии...

Герой фильма комиссар Бонавиа — старый неподкупный служака — в одиночку ведет борьбу против клики, захватившей власть в городе и вошедшей в сговор с главным прокурором Палермо и членами муниципального управления. Порой герой и сам вынужден преступать закон, обманывать начальство, скрывать свои планы, иначе каждый его шаг становится известным мафии. И Бонавиа решает покарать главаря мафии Ломунно, всегда выходящего сухим из воды, собственной рукой, без суда и следствия. Застрелив его, он отдается в руки правосудия. Но в тюрьме сам становится жертвой подручных Ломунно. Быть может, его гибель раскроет глаза молодому помощнику прокурора Траини, не доверявшему Бонавиа и даже не допускавшему мысли о том, что его шеф — главный прокурор Мальта — человек мафии...

Фильм потрясал своей яростной силой и жизненностью — он был снят в документальной манере и основывался на газетном материале: сходные факты действительно произошли в Палермо. А вскоре после того как фильм вышел на экран, мафия расправилась там с главным прокурором — своим покровителем: он стал опасен, ибо «много знал». Если бы Дамиани поставил фильм об убийстве этого прокурора, то он выглядел бы как продолжение его политического детектива «Признание полицейского комиссара...».

«Меня могут упрекнуть в том,— говорил тогда Дамиани,— что я веду «лобовую атаку». Я не отрицаю этого и, более того, считаю, что подобная «атака идей» становится в конечном итоге тем средством, которое определяет успех политического фильма. В прямом, обнаженном показе авторской идеи я вижу одну из причин жизнеспособности политического кинематографа... Каждый такой фильм, как «Признание полицейского комиссара...», в котором сделана попытка проанализировать причины болезни, так или иначе может способствовать если не прямому, непосредственному изменению в общественной структуре, то хотя бы осознанию того, что прочность всего буржуазного полицейского аппарата зависит в конечном счете от каждого полицейского».

Именно анализу психологии и поведения рядового полицейского и был посвящен фильм Дамиани «Я боюсь» (1977), также знакомый советскому зрителю. В нем актер Джан Мария Волонте создал новый, нетрафаретный образ простого полицейского — образ противоречивый и трагический. Вот что говорил о герое фильма сам Дамиани: «Это человек, который не знает, на чью сторону ему встать. Долгие годы он выполнял все, что прикажут: бил, подавлял, был грубым и жестоким. Но





«Следствие с риском для жизни», режиссер Дамиано Дамиани

вдруг его охватило чувство неудовлетворенности. А так как в идеологическом отношении он недостаточно подготовлен, чтобы сделать определенный выбор, то он лишь пытается выпутаться из затруднительного положения, отойти в сторону... Наш герой старается все решительнее выйти из игры, но оказывается загнанным в тупик».

Эта также навеянная газетной хроникой лента была создана в манере классического полицейского фильма, с той существенной разницей, что герой ее, сержант Грациано, раскрывший фашистский заговор, отнюдь не всевидящий Великий Детектив, а скромный, «маленький» человек, исполняющий служебный долг и испытывающий страх за свою жизнь. И как показывает Дамиани — не напрасно.

В другом своем не менее значительном фильме — «Человек на коленях» (1978) — режиссер вновь возвращается в Палермо, к теме обличения мафии. Его герой — тоже «маленький» человек, вовлеченный силой обстоятельств в события, совладать с которыми он не может. Он не в ладах с законом, но судьба его схожа с судьбой полицейского Грациано: этот простой парень тоже чуть было не становится жертвой в чуждой ему «большой игре»...

Но вернемся к «Следствию с риском для жизни». Как видим, этот фильм как бы синтезирует два мотива творчества Дамиани: обличение мафии, коррупции, преступлений сильных мира сего и попытку проникнуть в психологию, раскрыть характеры тех, кто стоит на страже закона, создать нештампованные, человечные образы людей активных, сознательных, неподкупных. Режиссер, таким образом, последовательно стремится вернуть итальянскому кино положительного героя — героя, которого оно долгие годы почти не знало.

В центре фильма — не только расследование, которое на свой страх и риск ведет комиссар Барези, но и его психологическая дуэль с начальником полиции Мартараной. Эта линия фильма напоминает ситуацию комиссар Бонавиа — помощник прокурора Траини, некогда показанную в фильме «Признание полицейского комиссара прокурору республики», но с той разницей, что в «Следствии с риском для жизни» героям удается преодолеть взаимные подозрения и, объединившись, после ряда драматических перипетий, надеть наручники на высокопоставленных мошенников. Правда, самый главный из них — банкир Максимилиано, подобно Синдоне, Джелли и Кальви, подался за границу, да и другие, наверно,

пробудут за решеткой недолго, но Барези и Мартарана выполнили свой моральный долг, а главное, стали единомышленниками и друзьями.

«Следствие с риском для жизни» сделано по всем законам жанра «полицейского» фильма, как и другие ленты Дамиани. Это не столько детектив, сколько «фильм действия», так называемый «мобиль». А динамичные, снятые в упругом ритме «фильмы действия» требуют и героев не рефлектирующих, а действующих, людей смелых, решительных, энергичных. Для их воплощения на экране Дамиани выбирает соответствующий тип исполнителей — Мартина Бэлзама, итало-американского актера старшего поколения, много снимавшегося в Голливуде (пожалуй, именно так надо писать его фамилию, а не Балсам, как в русских титрах фильма; в Италии этого актера называют его итальянским именем — Мартино Бальзамо), а также хорошо известных нашим зрителям Франко Неро и Джулиано Джемму.

На сей раз дуэт Бэлзам — Неро, прославившийся в «Признании полицейского комиссара...», режиссер «разбил»: Бэлзам (начальник полиции Мартарана) играет в паре не с Франко Неро, а с не менее любимым итальянской публикой Джулиано Джеммой.

Популярность Джемме некогда принес персонаж бесстрашного Ринго, созданный актером в серии итальянских вестернов. Затем мы видели Джемму в таких серьезных произведениях, как «Преступление во имя любви» Луиджи Коменчини, «Пустыня Тартари» Валерио Дзурлини, «Железный префект» Паскуале Скуитьери, в телефильме Джулиано Монтальдо «Замкнутый круг» (помните ковбоя, который с холодной, жестокой улыбкой стреляет с экрана в зал, убивая зрителей?). Но особенно запомнилась работа Джеммы в фильме Дамиани «Человек на коленях». Его Нино вернее было бы назвать не «человеком на коленях», а человеком, поднявшимся с колен.

Подобно герою картины «Я боюсь», он смело вступает в борьбу не только за свою жизнь, но и за попранное человеческое достоинство. Так же и в «Следствии с риском для жизни», Джемма — Барези объявляет войну за высшие, моральные и этические идеалы, недоступные пониманию его противников, полагающих, что за деньги можно купить все.

В фильме, как и всегда у Дамиани, режиссер уповает не только на пластический материал, великолепно подобранных актеров, не только на сложные сюжетные ходы, но и на слово. Диалогу отводится важное место и значение. Режиссер говорит: «Напряженнее всего зрительный зал смотрит те сцены, в которых вся нагрузка лежит на диалоге. Ведь именно в нем яснее всего определяются идеи фильма и позиция автора. В этих диалогах заключена самая суть произведения, и если зритель понял это, моя цель достигнута».

«Следствие с риском для жизни» занимает достойное место в неизменно социальном творчестве Дамиано Дамиани. Не будь он столь зрелым, маститым художником, можно было бы сказать, что режиссер растет от фильма к фильму, расширяя проблематику, углубляя психологическую разработку характеров. Однако этот его фильм кажется несколько перегруженным материалом, а потому порой слишком торопливым, в нем нет той напряженности — и действия, и психологических состояний,— которое отличало «Я боюсь» или «Человека на коленях».

Но Дамиано Дамиани остается мастером номер один «детектива по-итальянски». В этом же жанре поставлены и многие другие его фильмы — «Почему убивают судей», «Следствие закончено, забудьте», «Гудбай и аминь» («Человек из ЦРУ»). Последняя работа режиссера-коммуниста — телефильм в трех сериях «Слова и кровь», политический детектив, исследующий проблему терроризма.

Фильмы Дамиани подтверждают, что, несмотря на все специфические особенности жанра, главным, определяющим для детектива, как и для всякого произведения искусства, является заложенный в нем социальный и моральный заряд, то содержание, во имя которого он сделан.

Георгий Богемский

Предупреждение по-итальянски

«СЛЕДСТВИЕ С РИСКОМ ДЛЯ ЖИЗНИ» («Предупреждение», «L'avvertimento») Авторы сценария Никола Бадалукко, Дамиано Дамиани, Массимо Де Рита, Дино Маюри. Режиссер Дамиано Дамиани. Оператор Альфио Контини. Художник Андреа Кризани. Композитор Риц Ортолани. Производство «Капитал фильм» (Италия).

Сто миллионов лир, несмотря на инфляцию,— сумма весьма значительная. Неожиданно обнаружить ее на своем текущем счету в банке для всякого было бы приятным сюрпризом, тем более когда тебя по телефону заверяют, что деньги можно тратить в свое удовольствие. Однако полицейский комиссар Антонио Барези, ставший обладателем этой суммы, совсем не рад. Он знает, что это «предупреждение» — так называется плата за молчание или даже соучастие, которую некие могущественные преступники авансом вручают стражам закона, покупая их снисходительность. Доложить начальству — никто не поверит, что ты чист и получил взятку ни за что ни про что, отвергнуть «аванс» — значит поставить на карту собственную жизнь... Оригинальное название нового фильма Дамиано Дамиани «Следствие с риском для жизни» — именно «Предупреждение».

Друг и непосредственный начальник Барези старший полицейский комиссар Винченцо Лагана незадолго до того получил таким же образом 200 миллионов и в ответ на «предупреждение» начал решительную борьбу против тех, кто пытался его подкупить,— группы влиятельнейших финансовых воротил, банкиров, спекулянтов, незаконно вывозящих капиталы и золото за границу. Опасаясь за свою жизнь, Лагана ни на минуту не покидал кабинета в главном полицейском управлении, но и это не спасло его от гибели: убийцы, переодетые полицейскими, все же добрались до него. Застрелив и охрану, и адвоката — единственного свидетеля банковских махинаций,— они спокойно ушли, прихватив документы, компрометирующие главного мошенника — председателя правления банка Максимилиано.

Гибнуть, как Лагана, Барези не хочет. Он решает вести «двойную игру» — прикинуться, что согласен на сделку, чтобы встретиться лично с главарями и отомстить за убитого друга. Никому не доверяя, он в одиночку продолжает борьбу, начатую Лаганой против незримого, но могущественного противника...

Итальянскому кино не надо далеко ходить за сюжетами для детективных и полицейских лент. Ни один сценарист не придумает таких хитросплетений, таких коварных козней, блефов, провокаций, афер, как те, о которых ежедневно сообщают газеты. Вслед за неофашистскими заговорами, планами государственных переворотов, политическими похищениями и убийствами, вслед за бесчисленными покушениями черных и «красных» террористов, за кровавыми преступлениями мафии перед итальянским кино открылась новая «золотая жила», новые «сюжеты»: это различные финансовые, валютные аферы, наносящие ущерб государству и миллионам итальянских вкладчиков,— аферы столь наглые, циничные и масштабные, что перед ними бледнеют знаменитые на весь мир мошенничества прошлого — вроде аферы с бумагами Панамского канала или «дела Стависского». Уже много месяцев со страниц итальянских газет не сходят имена «великого магистра» масонской ложи П-2 Джелли, возглавлявшего «теневой кабинет», в составе которого были и министры, и депутаты, и генералы (в Италии даже появилось новое слово: «пидуиста» — то есть член этой ложи, нарушавшей законы «на самом высоком уровне»); крупного банкира Кальви, сбежавшего из Рима и найденного не то повешенным, не то повесившимся под мостом в Лондоне; авантюриста и мошенника Синдоны, искавшего убежище в Соединенных Штатах, куда ведут нити всех темных делишек высокопоставленных итальянских жуликов.

И вполне закономерно, что итальянское кино — а точнее прогрессивное направление по-

литического кинематографа — со свойственной ему оперативностью отражает эту тематику, волнующую сегодня зрителя. Тем более что самым популярным, развитым, жизнеспособным жанром итальянского политического кино является, как известно, политический детектив. Детектив, а также «полицейский» фильм по-итальянски уже имеют свою историю, своих мастеров и, пожалуй, оказали немалое влияние на европейский детектив, многие ленты которого тоже получили явную политическую или социальную окраску.

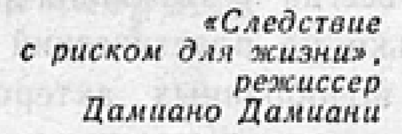
Среди мастеров этого любимого зрителями (а также, добавим, и продюсерами) жанра несомненно первое место в Италии по праву занимает Дамиано Дамиани. Еще своим фильмом «Сова появляется днем» (1968) — экранизацией повести сицилийского писателя Леонардо Шаши — режиссер начал разоблачение преступлений мафии. Поставленный два года спустя фильм «Признание полицейского комиссара прокурору республики» (удостоенный главного приза VII Московского международного кинофестиваля) продолжил исследование социальных недугов Юга Италии, ставшее лейтмотивом всего творчества Дамиани. В этом фильме режиссер показывает не только преступления мафии и ее далеко идущие связи (на скамье подсудимых должны были бы очутиться вместе с крупными строительными подрядчиками — вожаками мафии и отцы города — «столицы» Сицилии Палермо), но и сложные отношения соперничества и взаимного недоверия между полицией и прокуратурой. Более того: внутри самих этих звеньев аппарата, призванного стоять на страже закона, имеются покровители мафии...

Герой фильма комиссар Бонавиа — старый неподкупный служака — в одиночку ведет борьбу против клики, захватившей власть в городе и вошедшей в сговор с главным прокурором Палермо и членами муниципального управления. Порой герой и сам вынужден преступать закон, обманывать начальство, скрывать свои планы, иначе каждый его шаг становится известным мафии. И Бонавиа решает покарать главаря мафии Ломунно, всегда выходящего сухим из воды, собственной рукой, без суда и следствия. Застрелив его, он отдается в руки правосудия. Но в тюрьме сам становится жертвой подручных Ломунно. Быть может, его гибель раскроет глаза молодому помощнику прокурора Траини, не доверявшему Бонавиа и даже не допускавшему мысли о том, что его шеф — главный прокурор Мальта — человек мафии...

Фильм потрясал своей яростной силой и жизненностью — он был снят в документальной манере и основывался на газетном материале: сходные факты действительно произошли в Палермо. А вскоре после того как фильм вышел на экран, мафия расправилась там с главным прокурором — своим покровителем: он стал опасен, ибо «много знал». Если бы Дамиани поставил фильм об убийстве этого прокурора, то он выглядел бы как продолжение его политического детектива «Признание полицейского комиссара...».

«Меня могут упрекнуть в том,— говорил тогда Дамиани,— что я веду «лобовую атаку». Я не отрицаю этого и, более того, считаю, что подобная «атака идей» становится в конечном итоге тем средством, которое определяет успех политического фильма. В прямом, обнаженном показе авторской идеи я вижу одну из причин жизнеспособности политического кинематографа... Каждый такой фильм, как «Признание полицейского комиссара...», в котором сделана попытка проанализировать причины болезни, так или иначе может способствовать если не прямому, непосредственному изменению в общественной структуре, то хотя бы осознанию того, что прочность всего буржуазного полицейского аппарата зависит в конечном счете от каждого полицейского».

Именно анализу психологии и поведения рядового полицейского и был посвящен фильм Дамиани «Я боюсь» (1977), также знакомый советскому зрителю. В нем актер Джан Мария Волонте создал новый, нетрафаретный образ простого полицейского — образ противоречивый и трагический. Вот что говорил о герое фильма сам Дамиани: «Это человек, который не знает, на чью сторону ему встать. Долгие годы он выполнял все, что прикажут: бил, подавлял, был грубым и жестоким. Но





«Следствие с риском для жизни», режиссер Дамиано Дамиани

вдруг его охватило чувство неудовлетворенности. А так как в идеологическом отношении он недостаточно подготовлен, чтобы сделать определенный выбор, то он лишь пытается выпутаться из затруднительного положения, отойти в сторону... Наш герой старается все решительнее выйти из игры, но оказывается загнанным в тупик».

Эта также навеянная газетной хроникой лента была создана в манере классического полицейского фильма, с той существенной разницей, что герой ее, сержант Грациано, раскрывший фашистский заговор, отнюдь не всевидящий Великий Детектив, а скромный, «маленький» человек, исполняющий служебный долг и испытывающий страх за свою жизнь. И как показывает Дамиани — не напрасно.

В другом своем не менее значительном фильме — «Человек на коленях» (1978) — режиссер вновь возвращается в Палермо, к теме обличения мафии. Его герой — тоже «маленький» человек, вовлеченный силой обстоятельств в события, совладать с которыми он не может. Он не в ладах с законом, но судьба его схожа с судьбой полицейского Грациано: этот простой парень тоже чуть было не становится жертвой в чуждой ему «большой игре»...

Но вернемся к «Следствию с риском для жизни». Как видим, этот фильм как бы синтезирует два мотива творчества Дамиани: обличение мафии, коррупции, преступлений сильных мира сего и попытку проникнуть в психологию, раскрыть характеры тех, кто стоит на страже закона, создать нештампованные, человечные образы людей активных, сознательных, неподкупных. Режиссер, таким образом, последовательно стремится вернуть итальянскому кино положительного героя — героя, которого оно долгие годы почти не знало.

В центре фильма — не только расследование, которое на свой страх и риск ведет комиссар Барези, но и его психологическая дуэль с начальником полиции Мартараной. Эта линия фильма напоминает ситуацию комиссар Бонавиа — помощник прокурора Траини, некогда показанную в фильме «Признание полицейского комиссара прокурору республики», но с той разницей, что в «Следствии с риском для жизни» героям удается преодолеть взаимные подозрения и, объединившись, после ряда драматических перипетий, надеть наручники на высокопоставленных мошенников. Правда, самый главный из них — банкир Максимилиано, подобно Синдоне, Джелли и Кальви, подался за границу, да и другие, наверно,

пробудут за решеткой недолго, но Барези и Мартарана выполнили свой моральный долг, а главное, стали единомышленниками и друзьями.

«Следствие с риском для жизни» сделано по всем законам жанра «полицейского» фильма, как и другие ленты Дамиани. Это не столько детектив, сколько «фильм действия», так называемый «мобиль». А динамичные, снятые в упругом ритме «фильмы действия» требуют и героев не рефлектирующих, а действующих, людей смелых, решительных, энергичных. Для их воплощения на экране Дамиани выбирает соответствующий тип исполнителей — Мартина Бэлзама, итало-американского актера старшего поколения, много снимавшегося в Голливуде (пожалуй, именно так надо писать его фамилию, а не Балсам, как в русских титрах фильма; в Италии этого актера называют его итальянским именем — Мартино Бальзамо), а также хорошо известных нашим зрителям Франко Неро и Джулиано Джемму.

На сей раз дуэт Бэлзам — Неро, прославившийся в «Признании полицейского комиссара...», режиссер «разбил»: Бэлзам (начальник полиции Мартарана) играет в паре не с Франко Неро, а с не менее любимым итальянской публикой Джулиано Джеммой.

Популярность Джемме некогда принес персонаж бесстрашного Ринго, созданный актером в серии итальянских вестернов. Затем мы видели Джемму в таких серьезных произведениях, как «Преступление во имя любви» Луиджи Коменчини, «Пустыня Тартари» Валерио Дзурлини, «Железный префект» Паскуале Скуитьери, в телефильме Джулиано Монтальдо «Замкнутый круг» (помните ковбоя, который с холодной, жестокой улыбкой стреляет с экрана в зал, убивая зрителей?). Но особенно запомнилась работа Джеммы в фильме Дамиани «Человек на коленях». Его Нино вернее было бы назвать не «человеком на коленях», а человеком, поднявшимся с колен.

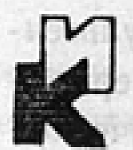
Подобно герою картины «Я боюсь», он смело вступает в борьбу не только за свою жизнь, но и за попранное человеческое достоинство. Так же и в «Следствии с риском для жизни», Джемма — Барези объявляет войну за высшие, моральные и этические идеалы, недоступные пониманию его противников, полагающих, что за деньги можно купить все.

В фильме, как и всегда у Дамиани, режиссер уповает не только на пластический материал, великолепно подобранных актеров, не только на сложные сюжетные ходы, но и на слово. Диалогу отводится важное место и значение. Режиссер говорит: «Напряженнее всего зрительный зал смотрит те сцены, в которых вся нагрузка лежит на диалоге. Ведь именно в нем яснее всего определяются идеи фильма и позиция автора. В этих диалогах заключена самая суть произведения, и если зритель понял это, моя цель достигнута».

«Следствие с риском для жизни» занимает достойное место в неизменно социальном творчестве Дамиано Дамиани. Не будь он столь зрелым, маститым, художником, можно было бы сказать, что режиссер растет от фильма к фильму, расширяя проблематику, углубляя психологическую разработку характеров. Однако этот его фильм кажется несколько перегруженным материалом, а потому порой слишком торопливым, в нем нет той напряженности — и действия, и психологических состояний,— которое отличало «Я боюсь» или «Человека на коленях».

Но Дамиано Дамиани остается мастером номер один «детектива по-итальянски». В этом же жанре поставлены и многие другие его фильмы — «Почему убивают судей», «Следствие закончено, забудьте», «Гудбай и аминь» («Человек из ЦРУ»). Последняя работа режиссера-коммуниста — телефильм в трех сериях «Слова и кровь», политический детектив, исследующий проблему терроризма.

Фильмы Дамиани подтверждают, что, несмотря на все специфические особенности жанра, главным, определяющим для детектива, как и для всякого произведения искусства, является заложенный в нем социальный и моральный заряд, то содержание, во имя которого он сделан.



Синерама

Великобритания

Журнал «Сайт энд Саунд» опубликовал статью сотрудников Британского киноинститута Яна Кристи и Ричарда Тейлора, написанную ими после поездки в Советский Союз.

«Мы как будто попали в гигантскую машину времени», — пишут авторы о своем посещении киностудии «Мосфильм», где они познакомились с творческой группой режиссера Владимира Басова, работающей над фильмом по пьесе английского драматурга Джона Пристли «Время и семья Конвей». Здесь же гости из Англии встретились с ветераном советского кинематографа Юлием Райзманом (как раз в те дни, когда в Лондоне шла подготовка к его ретроспективе); с Глебом Панфиловым, чей фильм «Васса» они расценили как вершину творчества хорошо известного за рубежом художника; с Вадимом Абдрашитовым, работы которого, по мнению английских киноведов, отличаются истинно кинематографической выразительностью и внутренней экспрессией. Кристи и Тейлор побывали также в Ереване, где познакомились с молодыми кинематографистами Армении, картины которых произвели на них сильное впечатление своим стилистическим изяществом и национальным колоритом.

Уникальное свойство современного советского кино, отмечают авторы статьи, в том, что оно вторгается в область сложнейших нравственных проблем, бросая вызов житейской успокоенности. Именно это качество, пишут Кристи и Тейлор, определяет активную роль киноискусства в советском обществе и важное место кино в духовной культуре народа.

Просмотр большого количества фильмов, в разные годы выпущенных центральными и республиканскими студиями, беседы с коллегами во ВНИИ киноискусства, встречи с деятелями советского кино убедили английских киноведов, как это ясно из статьи в «Сайт энд Саунд», в том, что кинематограф нашей страны находится в состоянии поступательного развития, каждый следующий этап которого тесно связан с традициями предыдущего, вбирая в себя его лучшие достижения.

●

«Английское кинопроизводство дышит на ладан» — такой приговор вынесла лондонская «Таймс» еще несколько лет назад. Резкое падение посещаемости и сокращение числа кинотеатров, постоянный отток талантов за рубеж, конкуренция телевидения, а более всего — экспансия голливудской продукции, — все эти факторы действительно создают для национальной индустрии экрана серьезные проблемы.

Однако в последнее время, как пишет журнал «Синеаст», в британском кинопроизводстве обнаруживает себя обнадеживающая тенденция, связанная с деятельностью группы молодых режиссеров и продюсеров, выпустивших ряд низкобюджетных фильмов, которые — при всех неблагоприятных условиях — имели заметный прокатный успех.

Относительная финансовая независимость кинематографистов, не ставящих своей целью получение рекордных прибылей, позволяет им обходиться без тех атрибутов, которые, по мнению бизнесменов от кино, только и содействуют успеху ленты, — без непристойных эротических сцен и показа насилия на экране. Объясняя причины неожиданной для многих популярности фильма «Огненная колесница», продюсер Дэвид Путнэм прежде всего указал на наличие зрительской потребности в «национальном фильме», благодаря которой его производство окупается. Того же мнения придерживается и продюсер картины «Долгая добрая пятница» Бэрри Хэнсон. Эти ленты, по признанию публики и прессы, отличаются национальным, «чисто английским» характером, уже несвойственным крупнобюджетной продукции, все более америка-

низирующейся под влиянием Голливуда.

«Пойдет ли по этому пути вся британская киноиндустрия?» — такая возможность представляется «Синеасту» сомнительной. Скорее всего, пишет журнал, национальные кадры творческих работников и материально-техническая база будут по-прежнему использоваться в основном с целью производства дорогостоящих фильмов, предназначенных для американского рынка. Тем не менее так называемое низкобюджетное кино не собирается сдавать свои позиции. Развитие этой тенденции, заключает «Синеаст», будет, несомненно, способствовать укреплению устоев национальной киноиндустрии и уменьшению ее зависимости от заокеанского партнера, ибо, как говорит один из героев «Долгой доброй пятницы», «дни, когда парочка янки могла купить Нельсоновскую колонну (символ британской столицы), миновали»...

Н. Александрова

ГДР

«Покуда я жив, я буду молить бога, чтобы Германия никогда не ведала горя из-за войн... Ибо мир дарует нам и жизнь... и здравие, и свободу... Мир — это уже почти рай», — с этой страстной проповедью обращается к зрителям Мартин Лютер, ставший героем нового фильма кинематографистов ГДР. Многосерийная лента «Мартин Лютер» (автор сценария Ханс Колус, режиссер Курт Вет), снятая для телевидения, повествует о жизни и деятельности лидера Реформации в Германии, 500-летие со дня рождения которого отмечалось в прошлом году.

События картины, охватывающие десятилетний период, начинаются в 1517 году, когда Лютер выступил в Виттенберге со своими знаменитыми тезисами против индульгенций, решительно отвергнув догмы римско-католической церкви. Это выступление Лютера Энгельс сравнивал с молнией, которая попала в цель и привела в движение весь немецкий народ.

В фильме отражена и большая научно-просветительская деятельность выдающегося реформатора, который на протя-

«Мартин Лютер», режиссер Курт Вет (фото из журнала «Фильмшпигель», ГДР)



жении ряда лет читал лекции в Виттенбергском университете и своим блестящим переводом Библии утвердил нормы общенемецкого литературного языка.

По отзывам рецензентов, один из самых ярких эпизодов ленты — известный диспут Лютера с богословом-католиком в Лейпциге, в ходе которого, одержав убедительную победу над представителем Ватикана, Мартин Лютер заявил о своей поддержке гуманистических, революционных идей выдающегося чешского реформатора Яна Гуса.

В беседе с журналистами драматург Ханс Колус подчеркнул, что десятилетие, последовавшее за выступлением Лютера в Виттенберге, представляет наибольший интерес в его биографии. Мнение своего коллеги разделяет и постановщик фильма Курт Вет: «Это главные, решающие годы в жизни Мартина Лютера и в истории движения Реформации. Именно в это время Лютер ниспровергает идейную диктатуру папской церкви, смело выступает за свободу мышления и творчества. Убежден, что, несмотря на свои позднейшие заблуждения и ошибки, он навсегда останется в памяти потомков примером стойкости человеческого духа».

До начала съемок создатели картины проделали большую подготовительную работу, изучив огромное количество исторических документов, писем и монографий; к работе были привлечены консультанты — специалисты в области истории науки, религии, военного дела. Фильм снимался в течение трех лет в основном там, где происходили отображаемые в нем события: в Виттенберге и Кведлинбурге, в окрестностях Эрфурта и Потсдама, в Чехословакии.

Мартина Лютера сыграл известный актер и режиссер Ульрих Тайн, удостоенный приза на XI МКФ в Москве за участие в фильме «Антон-волшебник». «Это была необычная работа, — сказал Тайн в интервью еженедельнику «Вохенпост». — Поначалу я не был уверен, удастся ли мне снять Лютера с «пьедестала», передать глубину его личности... Многие идеи и убеждения этого человека не утратили своей актуальности. Например, его неистовое отрицание войны, готовность отдать всего себя борьбе с насилием».

Кроме Тайна, в картине занят ряд талантливых исполнителей. Так, в роли жены и верной спутницы Лютера, беглой монахини Катарины фон Бора, снялась актриса Барбара Шницлер. Сподвижника Лютера, видного немецкого художника Лукаса Кранаха, играет Отто Меллис, а супругу Кранаха — хорошо известная советскому зрителю Ренате Блюме-Рид, исполнительница роли Женни Маркс в телефильме «Карл Маркс. Молодые годы». В роли проповедника из Цвиккау, легендарного вождя немецкого крестьянства Томаса Мюнцера, выступил Франк Линерт.

На страницах «Нойес Дойчланд» телефильм «Мартин Лютер» характеризуется как произведение значительного художественного масштаба.

Н. Никитин

Италия

В судьбе Джана Марии Волонте много необычного. В семнадцать лет он сбежал из лицея, странствовал по Европе в компании таких же, как и он сам, бездомных и неприкаянных подростков. Потом оказался в бродячей театральной труппе, где не только играл, но и выполнял обязанности бутафора... Вспоминая свою молодость, Волонте до сих пор недоумевает, почему Орацио Коста, известный театральный деятель Италии, принял его — «дикаря с развинченными манерами» — в Академию драматического искусства.

Ночуя где придется, зарабатывая на хлеб все в тех же бродячих труппах (выступать приходилось тайно, поскольку в академии подобная практика отнюдь не поощрялась), Волонте учился профессии и на третьем курсе удостоился похвалы самого Орацио Косты: «Вот новый актер!».

Коста не ошибся: в конце 60-х — начале 70-х годов Джан Мария Волонте быстро приобретает популярность,

с его именем тесно связаны успехи итальянского «политического кино», переживавшего в тот период заметный подъем.

В последнее время Волонте появляется на экране уже не так часто, однако в прошлом году пятидесятилетний актер вновь привлек к себе внимание зрителей и критики: блестяще сыграв в фильме швейцарского режиссера Клода Горетта «Смерть Марио Риччи», он был удостоен высшей награды Каннского фестиваля за лучшее исполнение мужской роли.

Волонте выступает и как режиссер — недавно он снял документальную ленту об известном итальянском скульпторе, работающем по дереву, Марио Чероли.

Джан Мария Волонте давно вынашивает замысел картины, название которой можно перевести как «Общий взгляд» и в которой Волонте (он же, один из авторов сценария) намерен, по его словам, продолжить линию итальянского «политического фильма», следуя традициям таких режиссеров, как Элио Петри, Дамиано Дамиани, Франческо Рози, Этторе Скола. В картине должны найти отражение некоторые аспекты серьезного социального недуга современной Италии — политического терроризма. «Мы не хотим делать фильм, основанный на вымысле, — заявил Волонте в беседе с корреспондентом еженедельника «Панорама», — мы намерены выдержать его в лучших традициях политического кино, неотъемлемым принципом которого являются достоверность, документальность».

Сейчас Волонте изыскивает возможности финансирования постановки, что, по его утверждению, не так-то легко, поскольку в сегодняшней Италии лишь немногие продюсеры выражают готовность субсидировать фильм на острую политическую тему.

Л. Зиман

●

О первых шагах неореализма, о том, как создавался манифест нового прогрессивного направления в кино послевоенной Италии фильм «Рим — открытый город», рассказывает в своей книге «Целлулоид» Уго Пирро.

Уго Пирро, известный прозаик и сценарист, за тридцать лет работы в кинематографе написал около сорока сценариев. Советские зрители знают фильм «Они шли за солдатами», поставленный по роману Пирро и удостоенный Золотого приза на IV Московском международном кинофестивале.

В создании картины «Рим — открытый город» Уго Пирро не участвовал — он пришел в кинематограф уже в ту пору, когда неореализм завоевал прочные позиции в мировом киноискусстве; однако сведения, приведенные в его книге, получены из первых рук: Пирро близко знаком с ведущими мастерами неореализма и, по свидетельству рецензента газеты «Унита», с точностью добросовестного очевидца прослеживает этап за этапом важнейший период в развитии неореалистического направления в кино Италии, создает яркие портреты Роберто Росселлини, Анны Маньяни, Серджо Амидеи, Федерико Феллини, Витторио Де Сика, Ренато Кастеллани и многих других, менее известных, но сыгравших заметную роль в становлении послевоенного итальянского кино режиссеров, актеров, литераторов, продюсеров...

«Книга (Уго Пирро. — *Ред.*) читается как роман», — говорится на страницах еженедельника «Эуропео»; «романом-правдой» называют ее и в «Унита». «Я задумал написать «Целлулоид», хронику памяти, опасаясь, что эту эпоху забудут. Крупнейших ее представителей уже нет с нами...» — пишет Пирро.

В своей книге Пирро пересматривает некоторые устоявшиеся представления, в частности связанные с работой над фильмом «Рим — открытый город». Так, автор считает, что прототипом священника-антифашиста (его сыграл Альдо Фабрицци) был не Морозини, убитый нацистами за несколько месяцев до освобождения Италии (эта версия поддерживается многими киноведами), а дон Паппагалло, который изготовлял поддельные документы для участников Сопротивления в небольшой церкви на римской окраине. Кстати, в этой церкви бывали и Росселлини, и Фабрицци, и Анна Маньяни, здесь снимался один из эпизодов фильма...

По мнению, высказанному Карло Лидзани, книга Уго Пирро вносит ощутимый вклад в познание богатого исторического пласта национальной культуры.

Л. Яковлев

Мартиника

Фильм «Улица Негритянских хижин» мартиникского режиссера Эзан Пальси стал подлинным открытием Международного кинофестиваля в Венеции 1983 года. Картина, снятая по роману Жозефа Зобеля, получила «Серебряного льва» в категории дебютов — это первая лента Пальси, сделанная ею для «большого экрана»; актрисе Дарлинг Легитимус присужден приз за лучшую женскую роль.

Как и литературный первоисточник, фильм рассказывает о судьбах коренных жителей Мартиники; все главные события «Улицы Негритянских хижин» происходят в предместье Фор-де-Франса, административного центра небольшого острова в Карибском море, в 1946 году получившего статус заморского департамента Франции. Время действия романа Зобеля — 30-е годы, однако его сюжет, по мнению Пальси, сохранил свою актуальность.

Газета «Монд» сравнивает «Улицу Негритянских хижин» с классическим произведением Марка Донского «Детство Горького». В картине рассказана история мальчика из негритянского квартала, где в основном живут рабочие сахарных плантаций. У героя ленты рано проявились незаурядные способности, и бабушка, единственный близкий ему человек, решила дать внуку настоящее образование. Несмотря на все трудности (в 30-е годы Мартиника была французской колонией, и власти, естественно, не были заинтересованы в том, чтобы «цветные» становились образованными людьми), мальчика удается устроить в лицей. Непосильные хлопоты подорвали здоровье уже очень немолодой женщины, его бабушки, роль которой великолепно исполнила Дарлинг Легитимус.

Легитимус — единственная профессиональная актриса, снимавшаяся в фильме; у нее на счету — около ста сорока работ, однако чаще всего ей доставались эпизодические роли служанок. И вот в 76 лет — первая по-настоящему крупная роль. По отзыву рецензента «Юманите», игра Дарлинг Легитимус производит очень сильное впечатление. Неизбалованная знаками признания актриса не сразу поверила, что ей присуждена одна из самых почетных премий Венецианского фестиваля. «Вы уверены, что не ошиблись?» — переспросила она корреспондента телеграфного агентства «Франс-пресс», который первым сообщил ей эту новость...

Н. Владимиров

США

Начало этому сериалу было положено фильмом «Звездные войны», поставленным Джорджем Лукасом в 1977 году и имевшим большой кассовый успех. Затем последовало продолжение — «Империя наносит ответный удар» (1980); в прошлом году на экранах США начал демонстрироваться третий, по всей вероятности, заключительный фильм серии — «Возвращение Джидай».

Постановка обеих лент финансировалась Лукасом, но как режиссер он не участвовал в их создании, ограничившись общим художественным руководством.

Учитывая популярность сериала, критика Соединенных Штатов, разумеется, не обошла «Звездные войны» молчанием. Однако материалы, опубликованные в американской прессе в связи с одним из самых доходных проектов голливудской киноиндустрии (производство и прокат компании «20-й век — Фокс»), помимо изложения сюжета, содержат в основном данные о средствах, затраченных на постановку, о кассовых сборах, о конструкции сложнейших макетов, роботов, об электронной технике, использованной при съемках, и т. п. Художественные качества «Звездных войн» не заслуживают серьезного разговора, что, вероятно, и явилось одной из причин, по которой Джордж Лу-

кас, чьи прошлые работы («THX 1138» и «Американские зарисовки») создали ему имя в кино США, отказался от режиссуры картин «Империя наносит ответный удар» и «Возвращение Джидай»: он-то знал, что должно получиться в результате...

В американской критике «Звездные войны» иногда сравнивают с традиционным вестерном. Действительно, здесь налицо многие привычные атрибуты этого жанра, возведенные в космический масштаб. Как и в вестерне, в «Звездных войнах» есть аборигены и пришельцы, борьба добра и зла, есть отпетые негодяи и благородные храбрецы, поединки и погони, есть чудесные спасения в самый последний момент, когда герои находятся на краю гибели, и т. д. Разница лишь в том, что действие разворачивается не на Диком Западе, а в просторах Вселенной, вместо горячих мустангов используются космолеты, и кольты заменены лазерным оружием. Нельзя, однако, не признать, что в техническом отношении эти ленты сделаны весьма добротно и представляют собой эффектное зрелище.

По отзывам, появившимся в печати, «Возвращение Джидай», фильм, который Лукас поручил снять режиссеру Ричарду Маркану, — это настоящий апофеоз примитивной символики, помпезной декоративности и незаурядной изобретательности специалистов по комбинированным съемкам с применением ЭВМ, при полной бессмысленности сюжета, характерной и для двух предыдущих фильмов серии «Звездные войны» и «Империя наносит ответный удар».

...Готовясь к очередному сражению с силами зла, властвующими в Галактической империи, Непокорные снаряжают армаду межпланетных кораблей. В свою очередь, диктатор империи Дарт Вейдер дает указание смонтировать новую космическую станцию со сверхмощным оружием на борту, способным преградить путь армаде. До начала военных действий ас Непокорных Люк Скайуокер («Небесный странник»), его подруга принцесса Лея в сопровождении огромной добродушной обезьяны Чьюбакка и двух роботов отправляются спасать своего друга Хэно Соло, захваченного в плен космическим гангстером Джаббой. Спасатели попадают в ловушку, и их ждет неминуемая мучительная смерть. Но, проявив смекалку и ловкость, друзья оказываются на свободе, их ждут новые подвиги... В завершающих фильм эпизодах добро окончательно торжествует, даже коварный Дарт Вейдер перед смертью примиряется со Скайуокером, который, кстати, оказывается его родным сыном...

Картина «Возвращение Джидай» за первые 12 дней проката собрала 70 миллионов долларов, побив все прежние кассовые рекорды. Расчеты заправил американского кинобизнеса оправдались...

Н. Кунина

Франция

Режиссер Жорж Рукье, дебютировавший более полувека назад короткометражной немой лентой «Сбор винограда», приобрел известность после того, как его картина «Фарребик, или Четыре времени года» (1946) получила Приз жюри на VIII МКФ в Венеции. Снятый методом кинонаблюдения, без участия профессиональных исполнителей, фильм рассказывал о жизни одной крестьянской семьи; критика отмечала поэтичность этого произведения, проникнутого любовью к простым людям. В дальнейшем Рукье сделал несколько картин об искусстве, в том числе фильм «Артур Онеггер» (1955), отмеченный премией на XVIII Венецианском фестивале. Попытки режиссера работать в игровом кинематографе («Кровь и свет», 1953; «SOS «Норона», 1957) оказались малоуспешными...

Но вот недавно имя Жоржа Рукье вновь появилось на страницах французской печати: спустя 37 лет он снял своеобразное продолжение ленты «Фарребик, или Четыре времени года» — фильм «Бикефарр».

События «Бикефарра» происходят в той же местности, где жили персонажи «Фарребика...» — некоторые из них перекочевали в новую ленту, игровую. Многое изменилось во французской провинции с середины 40-х годов, когда



Недавняя дебютантка Габриэль Лазюр в прошлом году успешно снялась в фильме режиссера Филиппа Лабро «Крим», сыграв роль журналистки Сибиллы Берже, сотрудничающей с криминальной полицией (фото из журнала «Эль», Франция)

Рукье снимал свой документальный фильм, и эти изменения отражены в новой работе режиссера. В картине присутствуют типичные приметы нынешнего времени, когда политика властно вторгается в каждодневную жизнь крестьян. За столиками бистро идут разговоры об Общем рынке, об оптовых ценах, о налогах, о терроризме... Крестьяне, чей сегодняшний быт так непохож на запечатленный в «Фарребике...», обсуждают те же проблемы, которыми живет и население городов. Жорж Рукье, верный своим симпатиям к людям труда, показывает, что разъедающий общество меркантилизм коснулся не всех, что и сегодня такие качества, как бескорыстие, готовность прийти на помощь соседу, дают его героям возможность преодолевать выпадающие на их долю трудности, сохраняя добрые и честные взаимоотношения.

Картина Жоржа Рукье, 74-летнего режиссера, с достоинством пережившего годы забвения, была тепло встречена французской критикой и получила Специальный приз жюри на Международном кинофестивале в Венеции в прошлом году.

А. Брагинский

Чехословакия

На XXI фестивале чехословацких фильмов в Ческе-Будеевице Главный приз по разделу хроникально-документальных картин получила полнометражная лента «Над пропастью» — очередная часть сериала «Потомки и предки», над созданием которого вот уже более десяти лет работают кинематографисты «Краткого фильма» (студия документальных фильмов в Праге).

Авторы картины Карел Майда и Ярослав Матейка обращаются к истории появления ядерного оружия, раскрывают средствами документалистики содержание и истоки «холодной войны», гонки вооружений. В ходе работы над фильмом были просмотрены десятки тысяч метров архивных киноматериалов — лишь небольшая их часть, тщательно отобранная, вошла в готовую ленту.

Фильм «Над пропастью» начинается кадрами из чешской научно-популярной картины 20-х годов «Радий: тайна жизни, энергия и материя» — одной из первых попыток рассказать языком кино о новейших открытиях науки, которые сделали возможным создание ядерного оружия и ядерной энергетики. Далее зритель видит хронику испытаний первой американской атомной бомбы в пустыне штата Нью-Мексико, печально зна-

менитое выступление Черчилля в Фултоне, в котором английский премьер впервые употребил термин «железный занавес» и призвал к «холодной войне» против Советского Союза, сцены, снятые во время массовых антивоенных манифестаций в Европе 50-х годов...

По отзывам чехословацкой печати, в картине Майды и Матейки содержится глубокий объективный анализ империалистической политики атомного шантажа, на которую в свое время делали ставку руководители Соединенных Штатов, показан ее закономерный крах. События, запечатленные в фильме «Над пропастью», живо перекликаются с теми, которые происходят в сегодняшнем мире, охваченном небывалым по своему размаху антивоенным движением, отражающим твердую решимость народов отвести от планеты угрозу ядерного уничтожения.

Г. Георгиев

●

На студии «Краткий фильм» закончено производство нескольких документальных картин, посвященных Всемирной ассамблее «За мир и жизнь, против ядерной войны», состоявшейся в Праге в июне прошлого года.

Первой из них на экраны вышла публицистическая лента «Голос мира», работа над которой завершилась вскоре после Всемирной ассамблеи; в картине отражен ход этого крупнейшего международного форума борцов за мир.

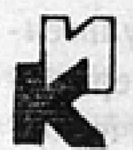
Интересно решен другой фильм, посвященный интернациональному движению за сокращение ядерных вооружений, — «Единственно необходимое» (режиссер Вратислав Блажек), в который включены кадры, снятые во время антивоенных демонстраций в странах Западной Европы, в пострадавших от американских атомных бомбардировок японских городах Хиросима и Нагасаки, хроника времен второй мировой войны. Эта картина озвучена на десяти языках и будет демонстрироваться за рубежом.

Кроме того, на Студии документальных фильмов в Праге сняты еще две ленты о борьбе за предотвращение нового глобального военного конфликта — «Жизнь или смерть», резко осуждающая милитаристскую направленность политики нынешней вашингтонской администрации, и «Диалоги мира», картина, которая дает представление о деятельности сторонников разоружения в различных частях планеты.

Н. Владимиров



Популярная сказка Божены Немцовой положена в основу нового фильма режиссера Петра Шведы «О храбром кузнеце». Герой картины кузнец Микеш, отправившись на поиски похищенных принцесс, вступает в единоборство со сверхъестественными силами зла, наделенными вполне реальными пороками — жадностью, жестокостью, равнодушием... Микеш побеждает своих врагов не только благодаря силе и отваге — он сумел одолеть зло, противопоставив ему благородство души, доброту и честность. В фильме снимались Владо Мюллер (в главной роли), Петр Чепек, Любор Токош, Павел Кржик, Мартина Гаспаровичова, Таня Чеховска, Яна Томша (фото из журнала «Чехословацкое кино»)



Синерама

Великобритания

Журнал «Сайт энд Саунд» опубликовал статью сотрудников Британского киноинститута Яна Кристи и Ричарда Тейлора, написанную ими после поездки в Советский Союз.

«Мы как будто попали в гигантскую машину времени», — пишут авторы о своем посещении киностудии «Мосфильм», где они познакомились с творческой группой режиссера Владимира Басова, работающей над фильмом по пьесе английского драматурга Джона Пристли «Время и семья Конвей». Здесь же гости из Англии встретились с ветераном советского кинематографа Юлием Райзманом (как раз в те дни, когда в Лондоне шла подготовка к его ретроспективе); с Глебом Панфиловым, чей фильм «Васса» они расценили как вершину творчества хорошо известного за рубежом художника; с Вадимом Абдрашитовым, работы которого, по мнению английских киноведов, отличаются истинно кинематографической выразительностью и внутренней экспрессией. Кристи и Тейлор побывали также в Ереване, где познакомились с молодыми кинематографистами Армении, картины которых произвели на них сильное впечатление своим стилистическим изяществом и национальным колоритом.

Уникальное свойство современного советского кино, отмечают авторы статьи, в том, что оно вторгается в область сложнейших нравственных проблем, бросая вызов житейской успокоенности. Именно это качество, пишут Кристи и Тейлор, определяет активную роль киноискусства в советском обществе и важное место кино в духовной культуре народа.

Просмотр большого количества фильмов, в разные годы выпущенных центральными и республиканскими студиями, беседы с коллегами во ВНИИ киноискусства, встречи с деятелями советского кино убедили английских киноведов, как это ясно из статьи в «Сайт энд Саунд», в том, что кинематограф нашей страны находится в состоянии поступательного развития, каждый следующий этап которого тесно связан с традициями предыдущего, вбирая в себя его лучшие достижения.

●

«Английское кинопроизводство дышит на ладан» — такой приговор вынесла лондонская «Таймс» еще несколько лет назад. Резкое падение посещаемости и сокращение числа кинотеатров, постоянный отток талантов за рубеж, конкуренция телевидения, а более всего — экспансия голливудской продукции, — все эти факторы действительно создают для национальной индустрии экрана серьезные проблемы.

Однако в последнее время, как пишет журнал «Синеаст», в британском кинопроизводстве обнаруживает себя обнадеживающая тенденция, связанная с деятельностью группы молодых режиссеров и продюсеров, выпустивших ряд низкобюджетных фильмов, которые — при всех неблагоприятных условиях — имели заметный прокатный успех.

Относительная финансовая независимость кинематографистов, не ставящих своей целью получение рекордных прибылей, позволяет им обходиться без тех атрибутов, которые, по мнению бизнесменов от кино, только и содействуют успеху ленты, — без непристойных эротических сцен и показа насилия на экране. Объясняя причины неожиданной для многих популярности фильма «Огненная колесница», продюсер Дэвид Путнэм прежде всего указал на наличие зрительской потребности в «национальном фильме», благодаря которой его производство окупается. Того же мнения придерживается и продюсер картины «Долгая добрая пятница» Бэрри Хэнсон. Эти ленты, по признанию публики и прессы, отличаются национальным, «чисто английским» характером, уже несвойственным крупнобюджетной продукции, все более америка-

низирующейся под влиянием Голливуда.

«Пойдет ли по этому пути вся британская киноиндустрия?» — такая возможность представляется «Синеасту» сомнительной. Скорее всего, пишет журнал, национальные кадры творческих работников и материально-техническая база будут по-прежнему использоваться в основном с целью производства дорогостоящих фильмов, предназначенных для американского рынка. Тем не менее так называемое низкобюджетное кино не собирается сдавать свои позиции. Развитие этой тенденции, заключает «Синеаст», будет, несомненно, способствовать укреплению устоев национальной киноиндустрии и уменьшению ее зависимости от заокеанского партнера, ибо, как говорит один из героев «Долгой доброй пятницы», «дни, когда парочка янки могла купить Нельсоновскую колонну (символ британской столицы), миновали»...

Н. Александрова

ГДР

«Покуда я жив, я буду молить бога, чтобы Германия никогда не ведала горя из-за войн... Ибо мир дарует нам и жизнь... и здравие, и свободу... Мир — это уже почти рай», — с этой страстной проповедью обращается к зрителям Мартин Лютер, ставший героем нового фильма кинематографистов ГДР. Многосерийная лента «Мартин Лютер» (автор сценария Ханс Колус, режиссер Курт Вет), снятая для телевидения, повествует о жизни и деятельности лидера Реформации в Германии, 500-летие со дня рождения которого отмечалось в прошлом году.

События картины, охватывающие десятилетний период, начинаются в 1517 году, когда Лютер выступил в Виттенберге со своими знаменитыми тезисами против индульгенций, решительно отвергнув догмы римско-католической церкви. Это выступление Лютера Энгельс сравнивал с молнией, которая попала в цель и привела в движение весь немецкий народ.

В фильме отражена и большая научно-просветительская деятельность выдающегося реформатора, который на протя-



«Мартин Лютер», режиссер Курт Вет (фото из журнала «Фильмшпигель», ГДР)

жении ряда лет читал лекции в Виттенбергском университете и своим блестящим переводом Библии утвердил нормы общенемецкого литературного языка.

По отзывам рецензентов, один из самых ярких эпизодов ленты — известный диспут Лютера с богословом-католиком в Лейпциге, в ходе которого, одержав убедительную победу над представителем Ватикана, Мартин Лютер заявил о своей поддержке гуманистических, революционных идей выдающегося чешского реформатора Яна Гуса.

В беседе с журналистами драматург Ханс Колус подчеркнул, что десятилетие, последовавшее за выступлением Лютера в Виттенберге, представляет наибольший интерес в его биографии. Мнение своего коллеги разделяет и постановщик фильма Курт Вет: «Это главные, решающие годы в жизни Мартина Лютера и в истории движения Реформации. Именно в это время Лютер ниспровергает идейную диктатуру папской церкви, смело выступает за свободу мышления и творчества. Убежден, что, несмотря на свои позднейшие заблуждения и ошибки, он навсегда останется в памяти потомков примером стойкости человеческого духа».

До начала съемок создатели картины проделали большую подготовительную работу, изучив огромное количество исторических документов, писем и монографий; к работе были привлечены консультанты — специалисты в области истории науки, религии, военного дела. Фильм снимался в течение трех лет в основном там, где происходили отображаемые в нем события: в Виттенберге и Кведлинбурге, в окрестностях Эрфурта и Потсдама, в Чехословакии.

Мартина Лютера сыграл известный актер и режиссер Ульрих Тайн, удостоенный приза на XI МКФ в Москве за участие в фильме «Антон-волшебник». «Это была необычная работа, — сказал Тайн в интервью еженедельнику «Вохенпост». — Поначалу я не был уверен, удастся ли мне снять Лютера с «пьедестала», передать глубину его личности... Многие идеи и убеждения этого человека не утратили своей актуальности. Например, его неистовое отрицание войны, готовность отдать всего себя борьбе с насилием».

Кроме Тайна, в картине занят ряд талантливых исполнителей. Так, в роли жены и верной спутницы Лютера, беглой монахини Катарины фон Бора, снялась актриса Барбара Шницлер. Сподвижника Лютера, видного немецкого художника Лукаса Кранаха, играет Отто Меллис, а супругу Кранаха — хорошо известная советскому зрителю Ренате Блюме-Рид, исполнительница роли Женни Маркс в телефильме «Карл Маркс. Молодые годы». В роли проповедника из Цвиккау, легендарного вождя немецкого крестьянства Томаса Мюнцера, выступил Франк Линерт.

На страницах «Нойес Дойчланд» телефильм «Мартин Лютер» характеризуется как произведение значительного художественного масштаба.

Н. Никитин

Италия

В судьбе Джана Марии Волонте много необычного. В семнадцать лет он сбежал из лицея, странствовал по Европе в компании таких же, как и он сам, бездомных и неприкаянных подростков. Потом оказался в бродячей театральной труппе, где не только играл, но и выполнял обязанности бутафора... Вспоминая свою молодость, Волонте до сих пор недоумевает, почему Орацио Коста, известный театральный деятель Италии, принял его — «дикаря с развинченными манерами» — в Академию драматического искусства.

Ночуя где придется, зарабатывая на хлеб все в тех же бродячих труппах (выступать приходилось тайно, поскольку в академии подобная практика отнюдь не поощрялась), Волонте учился профессии и на третьем курсе удостоился похвалы самого Орацио Косты: «Вот новый актер!».

Коста не ошибся: в конце 60-х — начале 70-х годов Джан Мария Волонте быстро приобретает популярность,

с его именем тесно связаны успехи итальянского «политического кино», переживавшего в тот период заметный подъем.

В последнее время Волонте появляется на экране уже не так часто, однако в прошлом году пятидесятилетний актер вновь привлек к себе внимание зрителей и критики: блестяще сыграв в фильме швейцарского режиссера Клода Горетта «Смерть Марио Риччи», он был удостоен высшей награды Каннского фестиваля за лучшее исполнение мужской роли.

Волонте выступает и как режиссер — недавно он снял документальную ленту об известном итальянском скульпторе, работающем по дереву, Марио Чероли.

Джан Мария Волонте давно вынашивает замысел картины, название которой можно перевести как «Общий взгляд» и в которой Волонте (он же, один из авторов сценария) намерен, по его словам, продолжить линию итальянского «политического фильма», следуя традициям таких режиссеров, как Элио Петри, Дамиано Дамиани, Франческо Рози, Этторе Скола. В картине должны найти отражение некоторые аспекты серьезного социального недуга современной Италии — политического терроризма. «Мы не хотим делать фильм, основанный на вымысле, — заявил Волонте в беседе с корреспондентом еженедельника «Панорама», — мы намерены выдержать его в лучших традициях политического кино, неотъемлемым принципом которого являются достоверность, документальность».

Сейчас Волонте изыскивает возможности финансирования постановки, что, по его утверждению, не так-то легко, поскольку в сегодняшней Италии лишь немногие продюсеры выражают готовность субсидировать фильм на острую политическую тему.

Л. Зиман

●

О первых шагах неореализма, о том, как создавался манифест нового прогрессивного направления в кино послевоенной Италии фильм «Рим — открытый город», рассказывает в своей книге «Целлулоид» Уго Пирро.

Уго Пирро, известный прозаик и сценарист, за тридцать лет работы в кинематографе написал около сорока сценариев. Советские зрители знают фильм «Они шли за солдатами», поставленный по роману Пирро и удостоенный Золотого приза на IV Московском международном кинофестивале.

В создании картины «Рим — открытый город» Уго Пирро не участвовал — он пришел в кинематограф уже в ту пору, когда неореализм завоевал прочные позиции в мировом киноискусстве; однако сведения, приведенные в его книге, получены из первых рук: Пирро близко знаком с ведущими мастерами неореализма и, по свидетельству рецензента газеты «Унита», с точностью добросовестного очевидца прослеживает этап за этапом важнейший период в развитии неореалистического направления в кино Италии, создает яркие портреты Роберто Росселлини, Анны Маньяни, Серджо Амидеи, Федерико Феллини, Витторио Де Сика, Ренато Кастеллани и многих других, менее известных, но сыгравших заметную роль в становлении послевоенного итальянского кино режиссеров, актеров, литераторов, продюсеров...

«Книга (Уго Пирро. — *Ред.*) читается как роман», — говорится на страницах еженедельника «Эуропео»; «романом-правдой» называют ее и в «Унита». «Я задумал написать «Целлулоид», хронику памяти, опасаясь, что эту эпоху забудут. Крупнейших ее представителей уже нет с нами...» — пишет Пирро.

В своей книге Пирро пересматривает некоторые устоявшиеся представления, в частности связанные с работой над фильмом «Рим — открытый город». Так, автор считает, что прототипом священника-антифашиста (его сыграл Альдо Фабрицци) был не Морозини, убитый нацистами за несколько месяцев до освобождения Италии (эта версия поддерживается многими киноведами), а дон Паппагалло, который изготовлял поддельные документы для участников Сопротивления в небольшой церкви на римской окраине. Кстати, в этой церкви бывали и Росселлини, и Фабрицци, и Анна Маньяни, здесь снимался один из эпизодов фильма...

По мнению, высказанному Карло Лидзани, книга Уго Пирро вносит ощутимый вклад в познание богатого исторического пласта национальной культуры.

Л. Яковлев

Мартиника

Фильм «Улица Негритянских хижин» мартиникского режиссера Эзан Пальси стал подлинным открытием Международного кинофестиваля в Венеции 1983 года. Картина, снятая по роману Жозефа Зобеля, получила «Серебряного льва» в категории дебютов — это первая лента Пальси, сделанная ею для «большого экрана»; актрисе Дарлинг Легитимус присужден приз за лучшую женскую роль.

Как и литературный первоисточник, фильм рассказывает о судьбах коренных жителей Мартиники; все главные события «Улицы Негритянских хижин» происходят в предместье Фор-де-Франса, административного центра небольшого острова в Карибском море, в 1946 году получившего статус заморского департамента Франции. Время действия романа Зобеля — 30-е годы, однако его сюжет, по мнению Пальси, сохранил свою актуальность.

Газета «Монд» сравнивает «Улицу Негритянских хижин» с классическим произведением Марка Донского «Детство Горького». В картине рассказана история мальчика из негритянского квартала, где в основном живут рабочие сахарных плантаций. У героя ленты рано проявились незаурядные способности, и бабушка, единственный близкий ему человек, решила дать внуку настоящее образование. Несмотря на все трудности (в 30-е годы Мартиника была французской колонией, и власти, естественно, не были заинтересованы в том, чтобы «цветные» становились образованными людьми), мальчика удается устроить в лицей. Непосильные хлопоты подорвали здоровье уже очень немолодой женщины, его бабушки, роль которой великолепно исполнила Дарлинг Легитимус.

Легитимус — единственная профессиональная актриса, снимавшаяся в фильме; у нее на счету — около ста сорока работ, однако чаще всего ей доставались эпизодические роли служанок. И вот в 76 лет — первая по-настоящему крупная роль. По отзыву рецензента «Юманите», игра Дарлинг Легитимус производит очень сильное впечатление. Неизбалованная знаками признания актриса не сразу поверила, что ей присуждена одна из самых почетных премий Венецианского фестиваля. «Вы уверены, что не ошиблись?» — переспросила она корреспондента телеграфного агентства «Франс-пресс», который первым сообщил ей эту новость...

Н. Владимиров

США

Начало этому сериалу было положено фильмом «Звездные войны», поставленным Джорджем Лукасом в 1977 году и имевшим большой кассовый успех. Затем последовало продолжение — «Империя наносит ответный удар» (1980); в прошлом году на экранах США начал демонстрироваться третий, по всей вероятности, заключительный фильм серии — «Возвращение Джидай».

Постановка обеих лент финансировалась Лукасом, но как режиссер он не участвовал в их создании, ограничившись общим художественным руководством.

Учитывая популярность сериала, критика Соединенных Штатов, разумеется, не обошла «Звездные войны» молчанием. Однако материалы, опубликованные в американской прессе в связи с одним из самых доходных проектов голливудской киноиндустрии (производство и прокат компании «20-й век — Фокс»), помимо изложения сюжета, содержат в основном данные о средствах, затраченных на постановку, о кассовых сборах, о конструкции сложнейших макетов, роботов, об электронной технике, использованной при съемках, и т. п. Художественные качества «Звездных войн» не заслуживают серьезного разговора, что, вероятно, и явилось одной из причин, по которой Джордж Лу-

кас, чьи прошлые работы («ТНХ 1138» и «Американские зарисовки») создали ему имя в кино США, отказался от режиссуры картин «Империя наносит ответный удар» и «Возвращение Джидай»: он-то знал, что должно получиться в результате...

В американской критике «Звездные войны» иногда сравнивают с традиционным вестерном. Действительно, здесь налицо многие привычные атрибуты этого жанра, возведенные в космический масштаб. Как и в вестерне, в «Звездных войнах» есть аборигены и пришельцы, борьба добра и зла, есть отпетые негодяи и благородные храбрецы, поединки и погони, есть чудесные спасения в самый последний момент, когда герои находятся на краю гибели, и т. д. Разница лишь в том, что действие разворачивается не на Диком Западе, а в просторах Вселенной, вместо горячих мустангов используются космолеты, и кольты заменены лазерным оружием. Нельзя, однако, не признать, что в техническом отношении эти ленты сделаны весьма добротно и представляют собой эффектное зрелище.

По отзывам, появившимся в печати, «Возвращение Джидай», фильм, который Лукас поручил снять режиссеру Ричарду Маркану, — это настоящий апофеоз примитивной символики, помпезной декоративности и незаурядной изобретательности специалистов по комбинированным съемкам с применением ЭВМ, при полной бессмысленности сюжета, характерной и для двух предыдущих фильмов серии «Звездные войны» и «Империя наносит ответный удар».

...Готовясь к очередному сражению с силами зла, властвующими в Галактической империи, Непокорные снаряжают армаду межпланетных кораблей. В свою очередь, диктатор империи Дарт Вейдер дает указание смонтировать новую космическую станцию со сверхмощным оружием на борту, способным преградить путь армаде. До начала военных действий ас Непокорных Люк Скайуокер («Небесный странник»), его подруга принцесса Лея в сопровождении огромной добродушной обезьяны Чьюбакка и двух роботов отправляются спасать своего друга Хэно Соло, захваченного в плен космическим гангстером Джаббой. Спасатели попадают в ловушку, и их ждет неминуемая мучительная смерть. Но, проявив смекалку и ловкость, друзья оказываются на свободе, их ждут новые подвиги... В завершающих фильм эпизодах добро окончательно торжествует, даже коварный Дарт Вейдер перед смертью примиряется со Скайуокером, который, кстати, оказывается его родным сыном...

Картина «Возвращение Джидай» за первые 12 дней проката собрала 70 миллионов долларов, побив все прежние кассовые рекорды. Расчеты заправил американского кинобизнеса оправдались...

Н. Кунина

Франция

Режиссер Жорж Рукье, дебютировавший более полувека назад короткометражной немой лентой «Сбор винограда», приобрел известность после того, как его картина «Фарребик, или Четыре времени года» (1946) получила Приз жюри на VIII МКФ в Венеции. Снятый методом кинонаблюдения, без участия профессиональных исполнителей, фильм рассказывал о жизни одной крестьянской семьи; критика отмечала поэтичность этого произведения, проникнутого любовью к простым людям. В дальнейшем Рукье сделал несколько картин об искусстве, в том числе фильм «Артур Онеггер» (1955), отмеченный премией на XVIII Венецианском фестивале. Попытки режиссера работать в игровом кинематографе («Кровь и свет», 1953; «SOS «Норона», 1957) оказались малоуспешными...

Но вот недавно имя Жоржа Рукье вновь появилось на страницах французской печати: спустя 37 лет он снял своеобразное продолжение ленты «Фарребик, или Четыре времени года» — фильм «Бикефарр».

События «Бикефарра» происходят в той же местности, где жили персонажи «Фарребика...» — некоторые из них перекочевали в новую ленту, игровую. Многое изменилось во французской провинции с середины 40-х годов, когда



Недавняя дебютантка Габриэль Лазюр в прошлом году успешно снялась в фильме режиссера Филиппа Лабро «Крим», сыграв роль журналистки Сибиллы Берже, сотрудничающей с криминальной полицией (фото из журнала «Эль», Франция)

Рукье снимал свой документальный фильм, и эти изменения отражены в новой работе режиссера. В картине присутствуют типичные приметы нынешнего времени, когда политика властно вторгается в каждодневную жизнь крестьян. За столиками бистро идут разговоры об Общем рынке, об оптовых ценах, о налогах, о терроризме... Крестьяне, чей сегодняшний быт так непохож на запечатленный в «Фарребике...», обсуждают те же проблемы, которыми живет и население городов. Жорж Рукье, верный своим симпатиям к людям труда, показывает, что разъедающий общество меркантилизм коснулся не всех, что и сегодня такие качества, как бескорыстие, готовность прийти на помощь соседу, дают его героям возможность преодолевать выпадающие на их долю трудности, сохраняя добрые и честные взаимоотношения.

Картина Жоржа Рукье, 74-летнего режиссера, с достоинством пережившего годы забвения, была тепло встречена французской критикой и получила Специальный приз жюри на Международном кинофестивале в Венеции в прошлом году.

А. Брагинский

Чехословакия

На XXI фестивале чехословацких фильмов в Ческе-Будеевице Главный приз по разделу хроникально-документальных картин получила полнометражная лента «Над пропастью» — очередная часть сериала «Потомки и предки», над созданием которого вот уже более десяти лет работают кинематографисты «Краткого фильма» (студия документальных фильмов в Праге).

Авторы картины Карел Майда и Ярослав Матейка обращаются к истории появления ядерного оружия, раскрывают средствами документалистики содержание и истоки «холодной войны», гонки вооружений. В ходе работы над фильмом были просмотрены десятки тысяч метров архивных киноматериалов — лишь небольшая их часть, тщательно отобранная, вошла в готовую ленту.

Фильм «Над пропастью» начинается кадрами из чешской научно-популярной картины 20-х годов «Радий: тайна жизни, энергия и материя» — одной из первых попыток рассказать языком кино о новейших открытиях науки, которые сделали возможным создание ядерного оружия и ядерной энергетики. Далее зритель видит хронику испытаний первой американской атомной бомбы в пустыне штата Нью-Мексико, печально зна-

менитое выступление Черчилля в Фултоне, в котором английский премьер впервые употребил термин «железный занавес» и призвал к «холодной войне» против Советского Союза, сцены, снятые во время массовых антивоенных манифестаций в Европе 50-х годов...

По отзывам чехословацкой печати, в картине Майды и Матейки содержится глубокий объективный анализ империалистической политики атомного шантажа, на которую в свое время делали ставку руководители Соединенных Штатов, показан ее закономерный крах. События, запечатленные в фильме «Над пропастью», живо перекликаются с теми, которые происходят в сегодняшнем мире, охваченном небывалым по своему размаху антивоенным движением, отражающим твердую решимость народов отвести от планеты угрозу ядерного уничтожения.

Г. Георгиев

●

На студии «Краткий фильм» закончено производство нескольких документальных картин, посвященных Всемирной ассамблее «За мир и жизнь, против ядерной войны», состоявшейся в Праге в июне прошлого года.

Первой из них на экраны вышла публицистическая лента «Голос мира», работа над которой завершилась вскоре после Всемирной ассамблеи; в картине отражен ход этого крупнейшего международного форума борцов за мир.

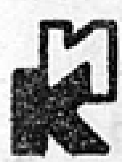


Популярная сказка Божены Немцовой положена в основу нового фильма режиссера Петра Шведы «О храбром кузнеце». Герой картины кузнец Микеш, отправившись на поиски похищенных принцесс, вступает в единоборство со сверхъестественными силами зла, наделенными вполне реальными пороками — жадностью, жестокостью, равнодушием... Микеш побеждает своих врагов не только благодаря силе и отваге — он сумел одолеть зло, противопоставив ему благородство души, доброту и честность. В фильме снимались Владо Мюллер (в главной роли), Петр Чепек, Любор Токош, Павел Кржик, Мартина Гаспаровичова, Таня Чеховска, Яна Томша (фото из журнала «Чехословацкое кино»)

Интересно решен другой фильм, посвященный интернациональному движению за сокращение ядерных вооружений, — «Единственно необходимое» (режиссер Вратислав Блажек), в который включены кадры, снятые во время антивоенных демонстраций в странах Западной Европы, в пострадавших от американских атомных бомбардировок японских городах Хиросима и Нагасаки, хроника времен второй мировой войны. Эта картина озвучена на десяти языках и будет демонстрироваться за рубежом.

Кроме того, на Студии документальных фильмов в Праге сняты еще две ленты о борьбе за предотвращение нового глобального военного конфликта — «Жизнь или смерть», резко осуждающая милитаристскую направленность политики нынешней вашингтонской администрации, и «Диалоги мира», картина, которая дает представление о деятельности сторонников разоружения в различных частях планеты.

Н. Владимиров



С. Герасимов

Лев Толстой

«Лев Толстой».
В роли Л. Н. Толстого — С. Герасимов

II часть

УХОД

Днем часа в три в Телятинки быстро въехал верхом Александр Борисович Гольденвейзер. Его встретил Алеша Сергеенко, следом за ним на крыльцо вышел сын полковника Радынского, гостившего в Телятинках, и Гольденвейзер, не слезая с лошади, сказал им:

— Я за вами, Лев Николаевич ждет! И хорошо бы поторопиться, он уже на месте.

Сергеенко и Радынский, видимо, знали, о чем идет речь. Не переспрашивая, они пошли к конюшне седлать лошадей.

Втроем они скакали напрямик по полям и перелескам на деревню Грумонд, близ которой должна была состояться встреча. Проскакав через лес, они выехали на поляну и сразу же увидели Толстого. Как всегда подбоченясь, он сидел на Делире. Они поскакали к нему. Толстой приподнял шляпу, здороваясь с прибывшими, и все четверо неспешной рысью свернули в лес.

Они ехали по могучему казенному лесу, где корабельная сосна перемешивалась с дубом, вязом. Толстой на своем Делире — впереди, как если бы твердо знал дорогу, невидимую в густом подлеске. Трое его спутников, пригибаясь под разлапистыми ветками, пробирались за ним, пока Толстой не остановился на небольшой круглой полянке и не стал слезать. Пустив Делира, он присел на пень и обратился к Гольденвейзеру:

— Что же, можно начинать. — Весь его вид выражал непреклонную решимость, когда он брал у Гольденвейзера черновик завещания и специально прихваченный картон, на котором мог бы писать. Толстой достал английское резервуарное перо. Перекинув ногу на ногу и положив картон с бумагой на колено, Лев Николаевич стал писать: «Тысяча девятьсот десятого года, июля дватцать второго дня...» Сам сейчас же заметил описку, которую сделал в слове «двадцать», хотел было исправить «т» на «д», но потом усмехнулся и сказал:

— Пускай остается так, пускай думают, что я был неграмотный, я поставлю еще цифрами, чтобы не было сомнений.

Ему было трудно справляться с черновиком, и он попросил Гольденвейзера читать ему, а сам как только мог старательнее выводил слова.

Гольденвейзер, словно подчеркивая торжественность минуты, даже как-то выпрямился, когда сказал:

— Лев Николаевич, позвольте задать вам вопрос юридического характера относительно завещания. Об этом просил Муравьев.

— Да, пожалуйста, непременно,— сказал Толстой.

— Это завещание в точности выражает вашу волю?

— Да, выражает.

— И вы сами его составили?

Окончание. Начало см. «ИК», 1984, № 1.

— Да, сам составил.

— Прошу вас, — сказал Гольденвейзер, — еще раз внимательно прочесть текст, где в настоящей редакции завещания вами сделаны изменения. Первое: место, в котором было написано, что графине Софье Андреевне Толстой предоставляется пожизненное пользование сочинениями, изданными до 1881 года, в этой редакции вами опущено.

— Да,— сказал Толстой,— это так.

— В другом месте, где говорится о том, чтобы Владимир Григорьевич Чертков, как и раньше, издавал бы ваши сочинения, вы прибавляете слова: «На прежних основаниях, то есть не преследуя никаких материальных личных целей».

— Да,— подтвердил Толстой,— это чтобы не подумали, что Владимир Григорьевич будет извлекать из этого дела какую-либо личную выгоду.

Когда под завещанием ему надо было подписаться, он спросил:

— Надо писать — граф?

Сергеенко сказал:

— Да нет, пожалуй, можно и не писать.

И Толстой поставил под завещанием свою подпись: «Лев Толстой», потом подписали свидетели.

Садясь на Делира, Толстой усмехнулся:

— Какие мы с вами конспираторы! — И направил Делира в лесную чащу.

Софья Андреевна встретила Толстого у самых ворот усадьбы, видимо, пошла искать его, говорила взволнованно:

— Лева, Левочка! Ты же опять забыл, что мы обещали сегодня господину Дранкову. Он же приехал со своим аппаратом к двум часам дня. Мы обыскались, а тебя все нет и нет.

Дранков с двумя помощниками, один из которых нес на плече уже привинченный к треножнику аппарат, бежал им навстречу по пришпекту. На ходу он кричал:

— Вот так, вот так и будем снимать! Ничего особого не нужно, просто как в жизни. Лев Николаевич, возьмите графиню под руку, поближе друг к другу, как в жизни. Можно улыбаться.

К обеду собралось много народу.

Сидя, как всегда, рядом с Татьяной Татьяновной, Толстой, исполняя желание внучки, ел с ней из одной тарелки.

— Я уже съела свою половину,— говорила Татьяна Татьяновна.

— А я еще нет,— сказал Толстой,— я не могу так быстро, у тебя зубов больше. Хочешь, возьми у меня еще.

— Нет, хватит,— сказала Татьяна Татьяновна,— оставлю место на пирожное.

— Ну, как хочешь,— согласился Толстой. — В 1975 году сможешь сказать: вот был такой Лев Толстой, так я с ним из одной тарелки ела. — И, обращаясь ко всем, продолжал начатый разговор:

— Не следует называть себя христианином, потому что нет ника-

кой особой христианской истины, нет ничего в христианском учении, чего бы не было в других религиях, особенно в буддизме. Кроме того, так называемые христианские истины мы можем найти более углубленными и лучше выраженными у древних мудрецов, особенно у мудрецов китайских. Пора перестать,— продолжал Лев Николаевич,— ссылаться и на Евангелие, в котором много противоречий, много нелепых суеверий. Страшно подумать, сколько совершено злодеяний. Помню, Софья Андреевна попросила к нам стражника прислать. Прислали.

Софья Андреевна подняла бровь:

— Что это ты, Левочка, вспомнил как бы уж совсем не к делу.

— Почему же не к делу,— усмехнулся Толстой. — Как-то подошел я к этому стражнику и спрашиваю:

— Что это у тебя сбоку висит, нож, что ли?

А он важно эдак:

— Какой нож, это не нож, а тесак.

— Что же ты им будешь делать, хлеб резать?

Смеется:

— Какой там хлеб!

— Ну, так мужика, который тебя хлебом кормит?

— Ну, что же, случáй чего, буду резать и мужика.

А я:

— Да ведь сам-то ты мужик, как же тебе не совестно резать своего брата — мужика?

А он:

— Может, и совестно, а резать буду, потому что такая моя должность.

— Зачем же ты пошел на такую должность?

— А затем,— отвечает,— что вся цена мне в месяц шестнадцать целковых, а платят мне по этой должности тридцать два, потому и пошел на эту должность.

— Этот его ответ,— заключил Толстой, доедая морковную котлету,— объяснил мне много непонятных вещей в жизни. Ну, взять хотя бы Столыпина. Я хорошо знал его отца и его самого когда-то качал на коленях, может быть, и ему совестно было вешать, а вот вешал, потому что такова его должность, а на эту должность пошел, потому что красная цена ему даже не шестнадцать целковых, а, может быть, ломаный грош, получает же он тысяч восемьдесят в год. И таковы все эти порядочные люди из так называемого высшего общества. Милы и любезны, пока дело не коснется должности, а по должности звери и палачи, простите за резкость!

Гостившая в Ясной жена члена Государственного совета г-жа Ершова была скандализована. Софья Андреевна, предвидя взрыв, взглядом удерживала ее, но не удержала.

— Вы меня простите, Лев Николаевич,— всколыхнулась Ершова,— этот ваш стражник — обыкновенный русский мужик, каких у нас еще сотня миллионов. И если бы не было помещиков, в том числе и вас, Лев Николаевич, мужики эти озверели бы окончательно.

Толстой сверкнул на Ершову из-под бровей, едва сдерживая себя, рискуя сорваться, проговорил, стараясь сохранить свой гнев в пределах пристойности:

— Вы меня извините,— сказал он негромко,— но то, что вы говорите,— ужасно, это равнодушно слушать нельзя. Уж если кто зверь, то уж, конечно, не мужики, а мы все, кто их грабит и на их счет живет. А вся просветительная работа помещиков — одно баловство от нечего делать, очень прошу меня извинить!

Он подошел к окну и глянул на улицу. Там в шарабане рядом с кучером Филиппом сидел слепой.

Толстой обернулся к столу и сказал, ни к кому не обращаясь:

— Слепой появился, надо выйти к нему. Пока не выйду, ведь не уйдет,— усмехнулся он,— так и просидит хоть до утра.

По пути сказал жене:

— Про него Никанор говорит: «Этот дурак, дурак, а свою линию знает, у попа кобылу выпросит».

— Левочка, ну куда ты?! — заволновалась Софья Андреевна. — Накинь что-нибудь, дождь собирается.

Когда Толстой вышел во двор, слепой, не слезая с козел, презрительно глядя своими незрячими глазами мимо Толстого, проговорил:

— Слышу, появился. То-то! Я вот говорю, хоть твое христианство выше учения попов, но оно ложь. Твои ученики — разбойники, а ты атаман разбойников. Все вы мерзавцы, и ты первый!

— Что же возражать,— сказал Толстой,— тебя не переговоришь, коли ты в этом уверен, так, стало быть, для тебя так и есть. А как оно на самом деле, ни тебе, ни мне знать не дано, время покажет.

Стал накрапывать дождь. Выбежала Софья Андреевна, накинула Толстому на плечи плащ, махнула рукой Филиппу: «Поезжай!» И шарабан покатил, увозя неистового слепого, который продолжал что-то еще выкрикивать, грозя кулаком Толстому.

Вернувшись в столовую, Толстой сказал:

— Сколько я говорил с ним эти дни, а он свое: «Ты атаман разбойников и мерзавец».

Вернулась и Софья Андреевна. Садясь, она сказала:

— Охота тебе вести эти диспуты с сумасшедшим. Вся губерния знает, что это сумасшедший человек.

— Ничего, ничего,— говорил Толстой,— а мне он полезен. Иногда от сумасшедших и детей услышишь истину, которой ни от взрослого, ни от нормального не дождешься.

— Ну, если это твое удовольствие... — рассмеялась Софья Андреевна, обращаясь к Ершовой, тем желая смягчить ее,— только уж простужаться из-за этого никак не следует.

Этот благостный тон, который хотела установить Софья Андреевна, не нашел отклика у Толстого. Глядя на внучку, доедающую свое пирожное, Толстой сказал:

— Вот я ей завидую, ей придется жить в новую эпоху.

— В каком же отношении она будет новая? — спросила Софья Андреевна не без опаски.

Г-жа Ершова скосила глаза на Толстого, ожидая новой эскапады, и не ошиблась.

— Земельной собственности не будет,— проговорил Толстой, пуская эту стрелу дамам.

— Ну, это еще не скоро будет,— протянула Софья Андреевна.

— Нет, скоро,— весело сказал Лев Николаевич,— уже есть признаки.

— А как же это будет? — живо отозвалась Татьяна. — По Джорджу?

— Может, по Джорджу,— все так же озорно говорил Толстой,— а может, сами разберутся. Нынче у нас и своих Джорджей хватает.

— Да уж, предостаточно,— дрогнувшим от гнева голосом вставила Ершова.

— Да, да,— продолжал Толстой, —подрастают интереснейшие люди. Вот я получил на отзыв статью о земельном вопросе от некоего Полилова, прекрасно написано: ясно, глубоко и со знанием предмета. Послал ему благодарность.

— Сердечно благодарю, графиня,— сказала Ершова, поднимаясь.

— Ну, полно,— удержала ее за руку Софья Андреевна,— куда вы от сладкого?!

— Сердечно благодарю, — повторила Ершова, едва сдерживая ярость. И, для приличия глянув на часики, вместе с золотой цепочкой украшавшие роскошный бюст, сказала:

— Едва успеваю к поезду, как бы попросить заложить коляску?

Софья Андреевна поднялась и, коротко глянув на Льва Николаевича, пошла провожать гостью.

Толстой привстал из-за стола и церемонно поклонился вслед уходящим дамам.

Татьяна тихонько смеялась, влюбленно глядя на отца, а потом спросила его:

— Тебе действительно понравилась статья Полилова?

— Да, очень. А что, ты его знаешь?

— Да,— сказала Татьяна и через маленькую паузу, как бы решаясь, прибавила: — А знаешь, это псевдоним. Полилов — женщина.

Толстой перестал есть и поднял голову.

— Не может быть.

— Нет, правда.

— Кто же?

Татьяна рассмеялась:

— И очень близкая тебе женщина.

— Не может быть!

— Нет, правда.

— Кто же?

— Я.

— Не может быть!!!

Толстой даже привстал, лицо его изобразило необыкновенное борение чувств. Он открыл сейчас в дочери совершенно нового человека.

Татьяна торжествовала, хоть и видела в глазах отца как бы досаду

на самого себя, примешавшуюся к счастливому открытию. Инстинктивно понимая всю глубину и противоречивость этой ситуации, Татьяна каким-то детским движением сунула руку за пазуху и добыла оттуда уже изрядно помятое толстовское письмо, направленное Полилову.

— Вот твое письмо,— показала Татьяна отцу сложенные листы,— я уже выучила его наизусть,— поцеловала письмо и сунула за пазуху.

А Толстой изо всех сил старался сдержать набегавшие слезы, на сей раз одолел себя, рассмеялся и сказал:

— А где же Полилов? Я так хорошо представил себе его — аккуратный, в синем пиджаке...

Было слышно, как во дворе подъехала коляска. Татьяна встала взглянуть в окно. Дамы прощались, как положено, касаясь щеками друг друга, после чего Ершова тяжело опустилась на сиденье, махнула рукой на прощание. Рванула четверка, и коляска, с ходу набрав скорость, покинула яснополянский двор.

Все это наблюдали стоявшие поодаль мужики. Их было шестеро. Впереди с непокрытой головой восьмидесятилетний Андрон.

— Уехала,— сказала Татьяна.

— Скатертью дорога,— усмехнулся Толстой,— понеслась докладывать по околотку!

Все засмеялись, даже Татьяна Татьяновна, так как всегда была рада посмеяться заодно с другими.

— А мама́ опять взялась с мужиками спорить,— продолжала Татьяна свои наблюдения.

Толстой поднял голову, нахмурился.

— Ну зачем явились? — говорила Софья Андреевна, изливая накопившееся раздражение. — Ведь сказано было: ничего я изменять не буду, не имею права ни по людским законам, ни по божеским. И в суд уже заявлено. Я вас предупреждала, но ведь как об стенку горох.

— По божьему-то закону,— заговорил старик Андрон,— простить — в самую бы пору вышло, матушка графиня Софья Андреевна, в самую бы пору. Ведь не от хорошей жизни, нужда заставляет.

— Грех на душу берешь, Андрон, грех берешь! Какая у вас особая нужда? Всем с вами делимся, так нет же, мало! Обязательно надо украсть.

— Да красть-то ничего не крали,— выдвинулся вперед молодой мужик,— только что и взяли три ствола лишку, неужто ж вы обедняете от них?

— А тебе бы молчать надо,— сверкнула на него Софья Андреевна,— уж не в первый раз за тобой замечаем, вовсе совесть потерял! Нет, нет, нет, и не просите, пускай суд решит!

В состоянии крайнего возбуждения Софья Андреевна вошла в залу.

— Ох, Лев Николаевич, Лев Николаевич!

— Ничего, ничего,— говорил Толстой, потирая руки,— господам членам Государственного совета в их неусыпных заботах о благе народном отнюдь не бесполезно знать, что думают в России по некоторым насущным вопросам. Ничего, ничего!

— Да не об том речь,— отмахнулась Софья Андреевна,— я уже

привыкла, не щадя ни здоровья, ни гордости, налаживать отношения с тем, чтобы ты одним махом все опрокидывал, да не об этом речь! Мужики, Левочка, мужики! До чего же распустился народ и уж не без твоего участия! Ничего святого не осталось. А когда доходит до прямого грабежа, получается, что ты добрый, хороший, а я скаредная душа! А у тебя все хорошо, у тебя лишь бы непротивление злу!

— Да не зло это,— взорвался Толстой,— не зло, а нищета! Различать надо!

— Да уж вы различили с Чертковым, он бы рад всех по миру пустить, а меня в первую очередь.

— При чем здесь Чертков,— заговорил Толстой срывающимся голосом,— при чем Чертков?

— Да уж при том, не слепая я, не глухая!

Татьяна рванулась было вмешаться, но Софья Андреевна на сей раз сама отступила. Безнадежно махнув рукой, она сказала только срывающимся голосом:

— Таня, пойди в спальню, найди там валерьянку, накапай мне, да побольше,— и опустилась на свое место у стола. — Как я устала, как устала!

Толстой, умеряя дыхание, смотрел на жену. Что-то дрогнуло в его лице, хотя глаза оставались сухими, холодными.

— Бедная ты моя,— сказал он, и нельзя было понять — сочувствие это или ирония.

Вечером, как всегда, собрались в гостиной. Толстой с Гольденвейзером сели за шахматный столик. Александра подошла к граммофону.

— Папá,— говорила она, крутя ручку,— тебе Панина не помешает?

— Ничего, пускай,— сказал Толстой, обдумывая ход.

Из граммофонной трубы голос Паниной запел: «Дышала ночь восторгом сладострастья...»

Толстой поморщился.

— Нет, все-таки слишком громко,— сказала Александра.— Тебе будет мешать.

— Да, громковато...

— А тише нельзя сделать, я остановлю.

— Да, пожалуй...

Музыка смолкла.

— Я по поводу Черткова. Владимир Григорьевич все не оставляет мысли построиться где-нибудь поблизости, хочет жить по соседству со мной, а меж тем мое соседство самое отдаленное и очень скоро.

— Нет,— сказал Гольденвейзер,— Чертков уверен, что умрет раньше вас.

— Как это знать,— говорил Толстой, вглядываясь в доску, —как это знать! — И, сделав ход, глянул на всех, кто сидел в зале: — А ведь какое важное дело — мысль о смерти. Но как думать о смерти молодым? Эта мысль слишком противоречит физической жизни. Вот Саша, например.

Александра, допивая чай, из-под бровей глянула на отца

— Как ей о смерти думать! Из нее мысль о смерти выскакивает, как пробка, которую засунули во что-то упругое.— Взял у Гольденвейзера фигуру и сказал: — Играйте повнимательней, голубчик.

— Ну, как повнимательней, когда вы такое говорите...

— А что я такое сказал? — пробормотал Толстой. — Правду и только правду,— и вдруг проговорил весомо и серьезно: — А я привык думать о ней. Как-то не спал ночь, всю свою жизнь пересмотрел и, знаете, даже вспоминать устал и подумал: теперь скоро уж. Так хорошо уйти домой...

Все смолкло в зале. У всех на лицах было отражено желание что-то сказать в ответ, рассеять, разуверить, но никто не посмел сделать этого, так как и тут была правда и только правда.

Черной осенней ночью 28 октября 1910 года Толстой спал в своей спальне. Видимо, в эту ночь бессонница оставила его. Спал и видел сон. И снился ему тот самый арзамасский ужас, который изредка возвращался к нему, мешаясь с реальностью, оставляя ощущение потери самого себя, последовательности впечатлений времени и пространства.

Он видел себя в никудышной гостиничке, которых без числа раскидано по малым городам необъятной России. В кособокой гостиной или «общей комнате», как ее называли там. Рассматривая себя в кривом зеркале, Толстой никак не мог узнать свое отражение. То виделся ему какой-то красный квадрат на светлом колышущемся фоне, то вдруг квадрат превращался в злую рожу, а то опять в квадрат, а квадрат опять в рожу. И Толстой никак не мог понять, что это: не то он сам, не то другой кто-то, имеющий к нему отношение, может быть, Чертков, пугающий его какой-то близкой опасностью. И он не мог оторваться от зеркала и все смотрел и понимал, что это сон, и силился проснуться, и, проснувшись, опять видел себя в этой кособокой горенке, засиженной мухами, которые стоном жужжали вокруг, и звук этот давал ему ясное представление о том, что он болен, болен опасно, безнадежно даже. И тут он опять понимал, что это сон и надо проснуться, пока не поздно. И проснулся.

Он лежал в своей постели в яснополянской спальне. Кругом была та глухота осенней ночи, когда темнотой словно бы съедены и все звуки. Он хотел было подняться и нащупать спички и протянул уже руку к ночному столику, как вдруг в мертвой этой тишине услышал слабый звук. Звук этот мог быть только скрипом половиц от осторожных крадущихся шагов.

Толстой обмер. Он как-то сразу понял, в чем дело.

— Это Софья Андреевна,— даже проговорил он тихим шепотом,— это она.

И точно. Он слышал ее шаги. Толстой считал их. Он угадал, когда она должна будет чиркнуть спичку, чтобы зажечь свечу в кабинете. Так оно и случилось. Он увидел слабо колеблющийся свет в дверной щели, слух его напрягся до крайности, он мог слышать и легко представить себе все действия Софьи Андреевны. Он лежал не дыша, в том крайнем напряжении, когда воображение способно дорисовать каждую деталь невидимого. Он видел, как в поисках завещания она открывает стол, до-

стает бювар, как пробует открыть другие ящики стола, но они не открываются. Становится на колени перед старым диваном, на котором она родила Толстому всех детей, выдвигает один за другим три ящика, вделанные в его основание, но и там ничего нет...

Теперь он желает только одного: чтобы она скорее ушла, чтобы он мог встать и приступить к делу. Но надо было еще переждать, чтобы она прошла обратный путь, улеглась и заснула. На это он положил час. На часах было десять минут третьего, когда он сел писать письмо Софье Андреевне.

Все спало в Ясной Поляне.

Спали едва различимые в темноте яснополянские пруды, подернутые рябью от свежего осеннего ветра, шумевшего в голых деревьях, спали лошади в конюшне, куры на насесте, спали, разметавшись на разостланных на полу овчинах, дети кучера Андриана, спал и сам он на старой деревянной кровати в обнимку со своей дородной супругой, спал весь господский дом. Заснула в своей спальне и Софья Андреевна. Лицо ее даже во сне выражало озабоченность и страдание.

В гостиной пробило три часа.

Лев Николаевич поднялся из-за письменного стола и со свечой пошел будить Маковицкого. Тот не сразу разобрался в том, что происходит, но, едва увидев бледное, страдальческое лицо Льва Николаевича, вскочил, как всегда, готовый помочь ему всей своей любовью и преданностью.

— Я решил уехать,— тихо проговорил Толстой.— Вы поедете со мной?

— Конечно, конечно,— говорил Душан,— но куда?

— Это после. Тогда собирайтесь, только не разбудите Софью Андреевну. Вещей много не будем брать, самое нужное.

Сказав это, Толстой ушел, а Душан, энергично растерев ладонями лицо, окончательно проснулся и полез под кровать за чемоданом.

Толстой в своем кабинете дописывал письмо Софье Андреевне, когда к нему постучал Маковицкий.

— Да, да,— сказал Толстой,— заходите, я вас жду. Надо бы достать большой чемодан, да он высоко, на антресолях, боюсь, как бы не зашуметь, не разбудить Софью Андреевну.

— Сейчас, я принесу,— сказал Маковицкий и вышел.

Дописав, Лев Николаевич стал перечитывать письмо. Читая, он шептал некоторые фразы, словно проверяя их смысл и интонацию на слух. При этом губы его вздрагивали и кривились.

«Отъезд мой огорчит тебя. Сожалею об этом, но пойми и поверь, что я не мог поступить иначе. Положение мое в доме становится, стало невыносимым. Кроме всего другого, я не могу более жить в тех условиях роскоши, в которых жил, и делаю то, что обыкновенно делают старики моего возраста: уходят из мирской жизни, чтобы жить в уединении и тиши последние дни своей жизни.

Пожалуйста, пойми это и не езди за мной, если и узнаешь, где я. Такой твой приезд только ухудшит твое и мое положение, но не изменит мо-

его решения. Благодарю тебя за твою честную 48-летнюю жизнь со мной и прошу простить меня во всем, чем я был виноват перед тобой, так же как и я от всей души прощаю тебя во всем том, чем ты могла быть виновата передо мной. Советую тебе помириться с тем новым положением, в которое ставит тебя мой отъезд, и не иметь против меня недоброго чувства. Если захочешь что сообщить мне, передай Саше, она будет знать, где я, и перешлет мне что нужно; сказать же о том, где я, она не может, потому что я взял с нее обещание не говорить этого никому».

Дочитав, он подписал письмо и вложил в конверт.

Вошел Маковицкий с чемоданом.

— Если вас не затруднит, помогите уложить все это, голубчик, — кивнул Толстой в сторону спальни,— а я схожу разбужу Андриана Павловича. — Говоря это, он достал из тумбочки электрический фонарик.

То включая его, то гася, он пробирался к кучерской, то и дело сбиваясь с дороги, натыкаясь на кусты и деревья. Споткнулся, упал на четвереньки, потерял шапку, но встал бодро, стал было искать шапку фонариком, но, глянув на окна Софьи Андреевны, выключил фонарик, махнул рукой, пошел на ощупь в кучерскую избу. Шагнув через порог, он по храпу понял, где надо искать Андриана, натыкаясь на детей, добрел до кровати, осторожно, боясь наделать шума, разбудил кучера.

— Андриан Павлович, — позвал он тихонько, — придется нам с тобой поехать.

— Чего? Когда? — спросонок бормотал Андриан.

— Да сейчас, сейчас, голубчик, сейчас! Вставай-ка да закладывай.

Жена Андриана проснулась, испуганно подняла косматую голову. А дети так и не проснулись.

Вещей оказалось неожиданно много: большой дорожный чемодан и еще большая связка — плед, пальто, корзинка. Маковицкий с Андрианом с немалым трудом тащили все это в пролетку, уже запряженную, стоящую у конюшни. Они шли с опаской, более всего боясь разбудить Софью Андреевну. По дороге они наткнулись на Льва Николаевича, который на ощупь искал свою потерянную шапку и опять зажег было фонарик, чтобы оглядеться как следует, но Маковицкий вынул из кармана другую и дал ему надеть, заодно, невзирая на протесты Толстого, накинул ему на плечи поверх ватной поддевки еще и армяк.

Наконец уселись. Толстой сказал:

— Ну, благословясь, да только потихоньку, шума-то не поднимай.

Но Андриан, по-видимому, сам сообразил, в чем дело, что отъезд этот не простой, а тайный, и, чуть причмокнув на лошадей, шевельнул вожжами. Пролетка, переваливаясь в грязных колеях, тронулась в путь.

Когда выехали на большак, дотоле молчавший Толстой обернулся к Душану и дрогнувшим голосом сказал:

— Что там сейчас Софья Андреевна? Жалко ее. Но больше нельзя было оставаться! Ведь она опять ночью приходила в кабинет, искала. Лучше уехать, чем опять сорваться... Да, и давно пора... А вот куда ехать?.. Хорошо бы подальше.

Только тут поняв, что речь идет об окончательном уходе из дома, Маковицкий сказал:

— Может, в Бессарабию к тому московскому рабочему Гусарову. Он писал, что живет там с семьей на земле по вашему учению. Только туда долго ехать, поезд туда совсем плохой...

— Да хоть на край света, — сказал Толстой устало. И тут же неожиданно добавил: — Вчера прислали «Утреннюю звезду», там напечатано мое письмо тому священнику, помните? Удивительно, как это напечатали. Смело... Было бы хорошо оттуда перепечатать в газеты.

Маковицкий удивленно глянул на Толстого, но все же сказал:

— Наверное, это можно будет сделать.

Когда Маковицкий вышел от начальника станции, то увидел Толстого, гулявшего неподалеку с мальчиком лет десяти. Они о чем-то оживленно разговаривали.

Подойдя к Толстому, Маковицкий сказал, что поезд будет через шесть минут и что он пойдет подготавливать вещи к посадке.

Толстой кротко кивнул и сказал негромко:

— Мы вместе с мальчиком поедем.

Но в купе он оказался один, видимо, мальчик пошел к своим родителям.

Маковицкий приготовил постель, и Толстой, не раздеваясь, прилег. Но прежде чем закрыть глаза, он сказал:

— Что теперь Софья Андреевна? Поди письмо читает. Жалко ее, — закрыл глаза, затих.

На станции Горбачево была пересадка. Носильщики внесли вещи в вокзал, где меж расставленных столов толпилось немало народу. Иные сидели, завтракали, иные наспех выпивали у стойки под бесплатную закуску.

Маковицкий, усадив Толстого за столик, пошел заказывать ему завтрак. Вегетарианской пищи не оказалось, и Толстому подали традиционные вокзальные котлеты с пережаренной картошкой.

— Душан Петрович, голубчик, берите билеты только третьего класса, во втором не поеду, — сказал Толстой.

Столик стоял у самого входа, дверь с железной планкой, когда люди входили или выходили, оглушительно хлопала, и Толстой каждый раз вздрагивал и озирался по сторонам, не зная, кого попросить, чтобы не хлопали. Он попытался поесть что-нибудь из того, что перед ним поставили, отодвинув котлету, два раз ткнул вилкой засушенную картошку и, подцепив, наконец, кусок, попытался его разжевать. Жевал он долго, но, так и не разжевав, с трудом проглотил, на чем его завтрак и кончился.

Пришел Маковицкий с носильщиком, и вещи перенесли в поезд на Сухиничи — Козельск. Вагон третьего класса был старый, изрядно грязный, с немытыми окнами, но Лев Николаевич, оглядевшись, сказал:

— Как хорошо... Свободно.

Маковицкий хотел постелить ему плед на лавку, но Толстой не позволил ему сделать это, а постелил сам.

— Вы не должны беспокоиться, — говорил он. — Разве не дай бог захвораю, а так совсем не нужно, я не для этого позвал вас.

Маковицкий, отзывчивый на доброту не менее самого Толстого, отвернулся к окну, сдерживая слезы.

Тут стали входить в вагон пассажиры, как всегда в подобных обстоятельствах, мало стесняющиеся окружающих. Тяжело дыша, отдуваясь, проталкиваясь в узком проходе между лавками. Появились и женщины с плачущими детьми, и курильщики, не замедлившие обратиться к своему куреву. Кто лез за папироской в портсигар, кто скручивал «козью ножку».

Толстой поднялся и сказал Душану:

— Вы, голубчик, покараульте наши места, а я пойду посижу на площадке. — Он взял свою палку с сиденьем и, стараясь никого не задеть, осторожно пробирался к выходу в тамбур. Видимо, никто из пассажиров не успел еще узнать его. Хотя два-три человека внимательно приглядывались к нему, но, видимо, не поверили глазам, на чем дело пока и кончилось.

Поезд тронулся, и, когда за семафором набрал положенную скорость, дверь в тамбур открылась, ворвался встречный ветер с первыми снежинками, Толстой попытался закрыть дверь, это ему не удалось, замок был испорчен. Он посидел еще немного, кутаясь в поддевку, но дверь хлопала все сильнее, и снег стал гуще. Толстой поднялся и пошел в вагон.

Теперь его многие узнали. Когда он шел по вагону, пробираясь к своему месту, люди смолкали, с острым любопытством вглядываясь в такое знакомое по портретам лицо. У иных взгляд выражал лишь любопытство, а у иных умиление и гордость этой неожиданной встречей с великим человеком.

Теперь на противоположной скамье Толстой увидел мужчину лет тридцати и молодую девушку, по всей видимости, гимназистку выпускного класса. Был тут еще и третий человек, на вид купец высокой гильдии. Весь облик его выражал непоколебимую уверенность в себе. Молодой мужчина и гимназистка при появлении Толстого встали. Купец же продолжал сидеть, разглядывая живого Толстого, как в кунсткамере.

Видя, что инкогнито рухнуло, Толстой поздоровался со своими соседями.

— Здравствуйте, Лев Николаевич, — сказала гимназистка, сияя всем своим здоровым, хорошо вымытым личиком, — вот какое нам счастье выпало!

— Да, — поддержал ее мужчина. — Буду рассказывать жене, что вместе со Львом Толстым ехал, ни за что не поверит.

— А что же тут такого, — не без важности проговорил купец, — перед богом все люди едины. Все люди, все человеки, — и сам посмеялся этой своей немудреной сентенции.

Мужчина покосился на него, обращаясь к Толстому, сказал:

— Так уж позвольте представиться, раз такая судьба нам вышла. Сам я — землемер. Кононов Алексей Иванович.

— Так, — сказал Толстой. — А вы? — обернулся он к девушке.

— В гимназии учусь, — сказала она, — в последнем классе.

— А дальше что надумали? — спросил Толстой.

— Хочу учиться. Попробую на Бестужевские курсы.

— А, — сказал Толстой неопределенно.

Наискосок от него на скамье за проходом сидели бойкий с виду мужик средних лет и молодой парень, по виду из мастеровых, лениво поглядывающий вокруг. С трудом протискиваясь через всю эту тесноту, появилась женщина с плачущим ребенком на руках. Она, видимо, искала место, где можно присесть и покормить ребенка.

Толстой поднялся, уступая ей место. Душан, с трудом одолевавший дремоту, тотчас же вскочил, стараясь усадить Толстого. Мужик, что сидел наискосок, сам подниматься не стал, но резко сказал парню:

— Ну-ка, встань, уступи женщине с младенцем.

Парень глянул на него, видимо, имея намерение что-то ответить, но все же решил в спор не вступать и поднялся.

— Вот спасибо, милый человек, — сказала женщина и тотчас же стала расстегивать кофту, с материнской беззастенчивостью добыла грудь и стала кормить ребенка.

— Вы откуда, если позволите спросить? — обратился Толстой к мужику.

— Я-то из Дудинщины, — мужик подался поближе к Толстому.

— Из Дудинщины, — повторил Толстой.

— Да, оттуда. Извозом занимаюсь. Дело такое, всего наглядишься, всего наслушаешься.

Толстой улыбнулся ему:

— Ну, а как же земля ваша? Стало быть, ушли с земли?

— Да какая у нас земля, — исконно по-крестьянски зажаловался извозчик, — суглинки, чего с нее возьмешь. Тоже и в городу радости не много — и воровства и охальства хватает, еще почище, чем у деревенских. А уж водочки пьют, ой!

— На свои пьют, — сказал купец, — тебе-то какая беда? Ты думай, как самому не пропиться, а иных не упрекай, каждый по-своему живет.

Гимназистка добыла толстую общую тетрадь в черном гранитолевом переплете и аккуратным детским еще почерком записывала в нее весь разговор, работая карандашом с изрядной быстротой.

— Я бы, может, и не ушел, кабы не обида, я с обиды ушел.

— А какая же была обида?

— Да с лесом. Вот так же вот землемеры приделили межу, ну мы и рубили в аккурат до межи. А тут барин схватился, подает на экзекуцию, будто его лесу прихватили. Стали глядеть, мерить, народу понаехало — землемеры, земство, так и далее. Все говорят — правильно рубили, а барин — нет.

— Как звать барина? — спросил Толстой.

Мужик повернул голову, как бы прикидывая, сказать — не сказать. Решил сказать:

— Да Бобровников его фамилия. Все они одинаки! Ну, судили-рядили, по его вышло, а нам экзекуция. Нет, говорю, все! Хватит! С тем и пошел в город.

— Да, — сказал землемер, — многие сейчас с земли в город уходят. На деревне почти половины хозяев нет, бабы да ребятишки управля-

ются с хозяйством. Спросишь, где хозяин. Ушел на заработки. Что-то надо решать с землей, что-то надо решать.

— А вы бы как решили? — насторожился Лев Николаевич. Усталость с него схлынула, едва разговор зашел о земле.

— Тут как ни поворачивай, — сказал землемер, — а просто не решить. Но вот Генри Джордж давно уже предложил единый налог, а земля общая. Так ведь вот же! Все говорят — хорошо, правильно, разумно, а владеют землей по-прежнему. Хоть и у нас в последние годы сколько из-за нее крови пролито, сколько беды и горя принято, а не продвинулись ни на шаг. По доброй воле никто отдавать не желает, а силой хотят взять — экзекуции, казни!

— Тут насилием не помочь, — сказал Толстой. — Всякое насилие неизбежно родит встречное насилие. Тут надо понять один простой закон: человек может родить только человека, мышь — только мышь, добро — только добро, а зло — только зло. Неужели это так трудно понять?

— Хорошо бы, коли так, — вмешался в разговор купец. — А я скажу, что и от добра зло родится. Мне недалеко ходить. Сынок у меня подрос. Ну, поначалу я не замечал за ним, а потом вижу, погуливать стал. Что ни сотворит, мать его покрывает. Я за ремень, а она повиснет на руке: «Коля, не надо. Лучше добром!» Вот вам добром! Истый разбойник вырос. Ладно я схватился, пока по миру не пустил, — показал ему на дверь и сказал: «На порог не пущу, пока жив». Вот теперь ходи и думай, что он учудит: дом спалит или с кистенем на дорогу выйдет. А откуда все? От добра пошло. Кабы вовремя схватиться, да воли не давать, да скрутить покрепче, глядишь, может, и человек бы вырос. Нет, с этим я не согласен!

— Так вот и выходит по-моему, — сказал Толстой, — вы же ему зло сделали, а теперь от него зла ожидаете. Тут надо и на себя взглянуть, тоже, поди, небезгрешны.

— А кто без греха? — сказал купец. — Да ведь всему своя мера есть.

— Стало быть, грешить, да в меру! — неожиданно вмешался мужик... — Это мы слыхали. Попостился, поговел, причастился и греши снова!

Купец гневно покосился на мужика:

— Ишь куда залетает! Поди, жил в лесу — молился колесу, а едва в город ступил, и на бога замахивается.

— Он на бога не замахивается, — вступился Толстой, — правду ищет, а это никому не заказано.

— А в чем она, правда? — не уступил купец. — Кто ее видел, эту правду?

— Правда в том, — заговорил Толстой, — что в каждом человеке богом положено и добро и зло и завещано трудиться, чтобы добро постоянно побеждало зло. И каждому труд этот доступен — бороться со своим злом и взять власть над ним силою добра. Сами торопимся над другим власть взять. А себя и забываем. — И, обращаясь к землемеру, сказал: — Еще у Герцена это выражено с прекрасной ясностью. Он сказал,

что народы стремятся своим государственным устройством отыскать наиболее справедливую форму правления и организации жизни, забывая, что жизнь-то, весь ее порядок, весь уклад создаются людьми, каждым человеком в отдельности. И если каждый человек потрудится над собою, над своим усовершенствованием, то и общество станет лучше, совершеннее. Ведь это же так просто понять, а вот не понимаем, доказываем свою правоту жестокостью, насилием, порождая новую жестокость и новое насилие.

— Но как же все-таки быть? — зазвеневшим голосом спросила гимназистка и подняла свой карандаш, готовая записать ответ Толстого.

Лев Николаевич огляделся. Весь вагон понемногу собрался вокруг, и каждый ждал ответа, только колеса отстукивали свое. Хлопнула дверь. Протискиваясь через тесноту, кондуктор казенным голосом говорил:
— Что случилось, господа? В чем дело? — Но тут увидел Толстого и осекся, покрутил головой и молча стал пробираться дальше.

— Как быть?.. Я уже сказал, — устало проговорил Толстой, — каждый должен трудиться над собой, не упиваться своей правдой, правда общая. И каждый в любом своем поступке, в любом сказанном слове и прежде всего в слове, обращенном к детям, должен помнить это, чтобы потом не хвататься за голову и своим якобы справедливым гневом покрывать собственное безразличие, собственную духовную лень.

Гимназистка записала. Оторвалась от тетради.

— Я так и хочу, Лев Николаевич, я способна поверить в это, а брат мне говорит: пока ты будешь совершенствоваться, цари, генералы, жандармы и урядники перевешают всех умных людей, а коли и ты дойдешь до ума, то и тебя тоже. Так как же быть?

Толстой молчал, и опять все ждали его ответа.

— Я уже сказал, — повторил Толстой.

Но все ждали какого-то другого ответа. И гимназистка сама ответила за него:

— Вот и думаешь. Быть может, наука одолеет темноту людскую, поможет людям ужаснуться, научит жить иначе.

— На науку надежда слабая, — сказал Толстой, — уж очень она сама собой занимается.

— Ну как же без науки? — совсем озадачилась гимназистка. — Уж теперь, видимо, без нее не прожить. Да хоть тот же поезд, ну вот фонарик электрический — все наука.

Толстой усмехнулся:

— Хорошо, если бы все фонариком кончилось, а то рядом с фонариком пулемет. Что нового ни придумают, тотчас во зло употребят. Едва аэроплан изобрели, тут же думают, какую бы мерзость людям на голову скинуть. Чем больше такая наука успевает, тем больше люди должны объединяться на борьбу с ней. Запрошлый год позвали в Стокгольм на конгресс мира. Собрался ехать, уж речь набросал — не пустили, куда, мол, тебе, старый, сиди дома! А я сейчас жалею, что не поехал. Вот ведь еду же, ничего, хорошо едем, разговариваем, — он тихонько засмеялся. Засмеялись и все, кто был рядом с ним. — Вот только курят много.

Гимназистка вдруг взорвалась:

— Да бросьте вы курить, ведь дышать нечем, неужели нельзя сдержаться!

Кое-кто стал гасить цигарки, папиросы.

Мастеровой сказал:

— Да, ведь вагон курящий, — и покосился на табличку.

— Да, курящий, — согласился Толстой.

Душан стал смущенно объяснять:

— Мы хотели в некурящий, обещали прицепить, но не прицепили.

— Ничего, ничего, — говорил Толстой, поднимаясь, беря свою палку с сиденьем. — Я пойду на площадку посижу, там воздух хороший.

Но воздух был злой, холодный, все так же хлопала дверь, и залетал мокрый снег.

Было уже темно, когда подъехали к монастырской гостинице Оптиной Пустыни. Отец Михаил, смотритель гостиницы, вышел их встретить.

— Я — Толстой, — обратился к нему Лев Николаевич, не переступая порога, — вам не будет неприятно, что я к вам приехал?

— Пожалуйста, милости просим, — поклонился Толстому отец Михаил, — мы каждому гостю рады.

Они прошли по коридору, и отец Михаил показал им две комнаты по соседству.

Едва войдя в свою комнату, Толстой попросил дать ему чернила и что-нибудь, во что можно было бы поставить карандаши. Тотчас же он стал доставать из саквояжа карандаши и бумагу, аккуратно разложил все это на столе, видимо, намереваясь приступить к работе. Отец Михаил поклонился и пошел было, но Толстой удержал его.

— Присядьте, пожалуйста, — сказал он. — Если это вас не затруднит, хотел спросить, что привело вас в монастырь?

Отец Михаил, помолчав, сказал:

— Жизнь привела.

— А, да, — сказал Толстой, словно перенося этот ответ на себя, — да, да, жизнь привела.

Утром, точно следуя установленному распорядку, Толстой в накинутом на плечи пальто, которое порой служило ему халатом, пошел выносить ведро и в коридоре встретился с Алешей Сергеенко.

— Здравствуйте, Лев Николаевич, — сказал Алеша, поравнявшись с Толстым.

Толстой взглянул на Сергеенко и ответил как-то особенно почтительно, по-видимому, не узнал Алешу. Уже пройдя мимо, он еще раз обернулся и поставил ведро.

— А, это ты? Как ты сюда попал?!

Сергеенко сказал, что приехал по специальному поручению от его близких.

Толстой сказал:

— Заходи ко мне, а я сейчас вернусь. — Чуть погодя, вернувшись, он сказал: — Ну вот, раз приехал, сейчас же и работа нашлась, — и повел Алешу к столу, — перепиши мне вот этот кусочек.

Он подал Алеше маленькую записную книжку, где было начало письма о смертной казни. Сергеенко взял книжечку и уселся за работу, а Толстой взял лежащее на столе яблоко, стал чистить его и отрезать по маленькому кусочку. Обдумывая продолжение статьи, потихоньку ел.

— Значит, тебя послали, — вдруг обратился к Алеше Толстой, — чтобы уговорить меня вернуться. — И прежде чем Алеша успел ответить, он сказал решительно и твердо: — Но я вернуться никак не могу, я хочу быть свободным. Хочу жить в монастыре — буду жить в монастыре, захочу поехать на Кавказ — поеду на Кавказ, а того переносить, что я переносил до сих пор, я не могу и не хочу. Ну, а теперь ложись спать, я хочу, чтобы ты выспался, ведь, поди, всю ночь не спал.

А сам, одевшись, взял палку и вышел из комнаты.

В глубоком раздумье он шел по монастырю к скитам старцев. В церкви началась служба, видимо, все были там, во дворе пусто. Молодой служка перебежал через двор, изумленно глянув на Толстого. Лев Николаевич постоял некоторое время в раздумье, потом повернулся и пошел со двора назад в гостиницу.

Опять вещи были собраны. Душан Маковицкий и Сергеенко внизу в прихожей ждали Толстого. Был тут же отец Михаил с большой книгой посетителей в руках, в которой он предложил расписаться Льву Николаевичу. Толстой написал свое имя в графе, где стоят имена других посетителей, в графе же возраста совсем не указал свои лета, а поставил число, когда выезжает из Оптиной Пустыни, и получилось: «Лев Толстой, 29 лет».

Попрощавшись с отцом Михаилом, пешком отправился к перевозу, меж тем как Душан Маковицкий и Сергеенко перенесли вещи в экипаж.

Когда они подъехали к перевозу, то увидели Толстого уже стоящего на пароме среди окружающих его монахов, с которыми он беседовал. Когда перебрались на другую сторону, прежде чем сесть в свой экипаж, Толстой огляделся кругом и, указывая на старые ракиты, на крыши, красиво крытые соломой «под щетку», сказал свое «А!», что могло быть истолковано, как «Красота-то какая!». После чего сел в экипаж, сказав ямщику и своим спутникам:

— Что ж, благословясь, в Шамардино.

Домик Марии Николаевны стоял на краю крутого, густо заросшего лесом обрыва, спускающегося вниз к лугам и к реке.

Мария Николаевна увидела в окно подъезжающий экипаж и, разглядев брата, невзирая на тучность свою и годы, бегом бросилась к нему навстречу. Они обнялись на крыльце, и, целуя свою любимую сестру, Толстой сказал ей:

— Ну вот, Машенька, теперь будем видеться часто, приехал к тебе совсем, буду жить с тобой. Ушел я из Ясной, ушел, совсем ушел...

Обнимая его, Мария Николаевна говорила:

— Ну и хорошо, и хорошо, уж как вышло — так и вышло, уж как надо — так и надо.

— Да, да, — говорил Толстой, — надо было, необходимо надо, Маша.

Войдя в горницу, брат и сестра уселись было, но в дверях показался Сергеенко, а за ним Душан. Лев Николаевич поднялся и вышел к ним.

— Я сейчас назад в Телятинки, — сказал Сергеенко.

Толстой прижал его к груди, голос задрожал:

— Скажи им... Мне очень хорошо... Какое сочувствие от сестры!.. Больше говорить он не мог, повернулся и быстро пошел назад в комнаты.

Наутро Толстой отправился на прогулку.

По пути встретился ему плотник Кузьма Трофимов. Толстой остановил его.

— Хочу спросить, милый человек, вы не здешний?

— Здешний, здешний, — ответил Кузьма.

— Так не сможете ли найти мне квартиру у вас на деревне?

— А вы что же, с семейством будете?

— Нет, вдвоем с приятелем будем жить.

— Так вам бы лучше в монастыре сыскать, — сказал Кузьма, — там почище и спокойней.

— Нет, я хочу на деревне и поселиться хочу надолго.

Кузьма привел Толстого к знакомой вдове. В горнице было чисто, Толстому понравилось. Он спросил:

— Сколько будете с меня брать?

— Три рубли буду с вас брать, — сказала вдова.

— Что же, три рубля я могу платить, — согласился Лев Николаевич. — В воскресенье зайду.

Когда он вернулся с прогулки, то еще в прихожей услышал голоса Марии Николаевны и Александры. Они говорили о чем-то быстро, взволнованно, по-видимому, о Софье Андреевне, потому что, когда Толстой вошел в комнату, они замолкли. Он вошел, поздоровался. И вдруг почувствовал усталость, присел у стола.

— Папа, если ты хочешь быть один, то здесь тебе оставаться нельзя... Может быть, все-таки лучше всего было бы уехать за границу?

Толстой вскинул глаза на дочь, в них отразилась такая мука, что Мария Николаевна поспешно сказала:

— Ну, хорошо, хорошо, не обязательно за границу, можно у нас найти такое место, где ты сможешь оставаться один.

— Конечно, — сказал Толстой, — куда еще за границу! Где-нибудь в деревне, пусть подальше отсюда, но в деревне. Кто меня там узнает? Живет себе старичок и живет, мало ли таких, как я.

— Да, конечно, таких очень много, — сказала Мария Николаевна и поцеловала брата в висок.

Толстой улыбнулся и махнул рукой.

— Ну, ладно, я никогда не любил загадывать, все выйдет само собой, — и стал прощаться с сестрой. — А сейчас все едем в гостиницу!

В четыре часа утра Толстой, уже одетый, постучался в дверь Марии Николаевны. Дверь открылась. Показалось лицо сестры.

— Я решил ехать на Кавказ, — сказал Толстой, — поезд в шесть часов утра. У нас ни минуты времени нет.

— Сейчас... — сказала Мария Николаевна. Дверь закрылась.

Началась предотъездная суета.

Пришел Душан и сказал:

— Плохо с лошадьми, пока мы имеем только одну бричку. У них есть коляска, но она сломана, до станции не доедет.

— Ждать мы не можем, — сказал Толстой, — садимся в бричку.

Так и порешили. Все пошли провожать до перевоза. Едва паром перевез бричку на другой берег, как подкатила коляска Марии Николаевны.

— Уехал! — воскликнула она, хватаясь за сердце, — уехал и не простился!.. — И совсем по-толстовски, неожиданно повернувшись ко всем, вдруг сказала: — А впрочем, я очень рада за него.

Они едва успели вскочить в вагон, так и не взяв билетов. Толстого посадили во второй класс, а Душан с вещами успел втиснуться в общий и тотчас же услышал разговор, касавшийся Толстого:

— Читали? Лев Толстой ушел из Ясной Поляны.

— Все же совершил свой подвиг, — сказал мужской голос.

— Подвиг? Просто старик выжил из ума. Все эти его писания... Впрочем, в восемьдесят два года выкидывают еще и не такое. А графиня будто топилась в пруду, да откачали...

Толстой сидел один в купе. Когда Маковицкий пришел к нему, он пожаловался на то, что холодно и хочется есть. Маковицкий пошел к кондуктору, прихватив с собой мешочек, где у него были спиртовка, маленькая кастрюлька, овощи — целая кухня, которую он прихватил с собой из Ясной. Он попросил кондуктора, и тот разрешил приготовить Толстому похлебку в служебном купе.

Когда Толстой увидел Душана Петровича входящим с миской похлебки в руках, глаза его засияли. Он потянулся к ней со всей искренностью голодного ребенка. Маковицкий поставил миску на столик, вытер салфеткой ложку, потом положил салфетку к нему на колени и уселся напротив.

Толстой ел с жадностью, как если бы похлебка возвращала ему уходящую жизнь. Но не доел, прислушался к чему-то в себе, осторожно отодвинул миску и поднял глаза, в которых пряталась тревога.

— Что? — спросил Маковицкий. — Не понравилось?

— Что вы, так вкусно! Но холодно что-то.

— Где холодно? — тревожно спросил Душан.

— Вот тут, — Толстой указал на спину ближе к правому боку.

— Давайте-ка я разотру, — сказал Маковицкий, садясь с ним рядом, и сквозь рубашку стал растирать ему спину.

— Какой же вы хороший человек, добрый мой! — говорил Толстой.

Маковицкий быстрым движением коснулся его лба сперва рукой, потом губами и сказал, стараясь говорить спокойно, весело даже:

— Смерим-ка температуру.

Добыл из сумки градусник, быстро стряхнул, расстегнул Толстому блузу и поставил градусник.

— Ничего, — говорил он, убирая посуду со столика,— немножко простудились, перегуляли вчера.

— Да, да, — говорил Толстой, — действительно, пожалуй, немножко, — зябко повел плечали и виновато глянул на Душана. — Может быть, посмотрим? — попросил он.

— Рано еще, — сказал Маковицкий, — но если хотите, посмотрим.

Градусник показывал тридцать восемь и два. У Душана упало сердце, но он не показал виду.

— Немного поднялась. Чуть-чуть. Надо улечься, как следует выспаться, и утром все будет хорошо. Сейчас я дам лекарство, и после этого вам надо будет немного поспать. — Он пошел за своей аптечкой. В коридоре столкнулся с кондуктором.

— Что, никак граф заболел?—спросил тот.

— Да, — сказал Маковицкий, — простудился, видимо. На какой станции можно было бы найти больницу?

— Скорее всего в Астапове, — сказал кондуктор. — Там по справочнику числится амбулатория. А так чтобы приемный покой, едва ли.

— Тогда, пожалуй, не буду смотреть его теперь, — сказал Душан,— боюсь простудить, — и вернулся к Толстому.

Толстой лежал с закрытыми глазами. Дышал прерывисто.

Душан склонился к нему:

— Мы посоветовались, наверное, лучше всего будет сойти на станции Астапово. Там есть амбулатория. Там в тепле поспите, а завтра таким же поездом поедем дальше.

Толстого знобило, он с трудом проговорил:

— Да, может быть, правда, может быть, так лучше.

— Тогда надо одеться, а то поезд уже подходит.

Когда поезд подошел к станции Астапово, из других вагонов стали выходить пассажиры, как бы имея в виду прогуляться, но все постепенно столпились у вагона второго класса, откуда вскоре Душан Петрович и кондуктор под руки вывели Льва Николаевича.

— Толстой! — прошелестело по толпе.

— Захворал, что ли? — спросил чей-то молодой голос.

Толстого ввели в вокзал, толпа хлынула за ним.

Начальник станции Озолин, которого Маковицкий успел уже предупредить, раскрыл перед Толстым дверь дамской комнаты, сказав:

— Вам, Лев Николаевич, здесь недолго быть придется, мы вам готовим комнату у меня на квартире, там вам удобнее будет.

— Благодарю вас, — сказал Толстой глухо, — очень неудобно вас обременять.

— Полно, — сказал Озолин,— почтем за великое счастье, лишь бы поправились поскорее.

— Постараюсь, — еле слышно отвечал Толстой и сделал попытку улыбнуться доброму человеку.

По пути на квартиру начальника станции все, кто был в вокзале и на перроне, кланялись Льву Николаевичу, желали ему здоровья.

Так пришли к Озолину. И тут, дойдя до кресла и сев в него, Лев Николаевич не сразу согласился раздеться и лечь в постель.

Ему пододвинули столик к кровати, положили спички, его карманные часы, жестяную коробочку из-под зубного порошка, в которой он прятал нужные ему бумаги.

— Так хорошо, — сказал он, — только знобит, все не согреюсь никак.

Маковицкий положил поверх одеяла его шубу.

Станционный телеграф работал бесперебойно. Телеграммы, связанные с состоянием здоровья Толстого, шли в Астапово со всех концов страны. Главными корреспондентами были редакции газет Москвы, Петербурга, Киева, больших провинциальных городов. Много телеграмм шло из-за границы. Телеграфисты не знали минуты передышки. Вокзал был заполнен разными людьми, так или иначе связанными с судьбою Толстого. Были тут и жандармы, но, разумеется, более всех было газетных и журнальных корреспондентов. Все они толкались в станционном буфете. Каждого, кто появлялся из дверей телеграфа, атаковали со всех сторон, но более всего ждали появления каждого нового сообщения из квартиры Озолина.

Маковицкий не появлялся, передавая телеграммы с посыльным, которого, впрочем, скоро распознали, стали подкарауливать и требовать от него сведений.

— Я по другому делу, господа, — говорил он, — ничего нового не могу сообщить, знаю, что жив. Подробности может сообщить только доктор Маковицкий.

— Так нельзя! — горячился Орлов, многоопытный корреспондент «Русского слова». — Так нельзя! Весь мир хочет знать, это не наше любопытство!

— Я же сказал: все, что нужно, узнаете, господа, — отговаривался посыльный, исчезая за дверью.

— Это варварство! — возмущался корреспондент. — Это чисто русское варварство! Как можно прятать Толстого, когда весь мир сейчас, затаив дыхание, стоит у его постели.

Телеграф отстукивал меж тем телеграммы:

«Ясенки. Чертковой для Татьяны. Главное беспокойство — отца ужасает возможность приезда больной. Примите все меры, иначе грозит опасность плохого исхода болезни. Граф просит оставаться около больной, беречь ее и удерживать. Необходим полнейший покой. Маковицкий».

В своей спальне Софья Андреевна, неузнаваемо изменившаяся за эти дни, молилась перед образом, била земные поклоны.

Вошла Татьяна. Мать обернулась к ней, не вставая с колен. Татьяна опустилась перед ней. Мать разрыдалась у нее на плече, вздыхая сквозь рыдания:

— Сорок восемь лет, ведь сорок восемь лет, Танечка. Ведь сорок восемь...

Вновь хлопнула дверь телеграфа, появился усталый сменный телеграфист, крикнул в толпу.

— Кто здесь Орлов?

Орлов взметнул руки к небесам:

— Слава богу! Здесь Орлов, здесь. — Отойдя от толпы, прочитал:

«Ст. Астапово. Ряз. — Ур. Константину Орлову. Сейчас центр тяжести — здоровье Льва Николаевича, оставайтесь поэтому здесь до распоряжения редакции или отъезда Льва Николаевича, последнем случае поезжайте вслед. Все время наиподробнейше телеграфируйте, заблаговременно держите редакцию курсе дела. Привет. Бирон».

А телеграф отстукивал все новые и новые депеши.

«Из Петербурга 2 — 3 л. Срочная. Астапово. Ответ срочный 20 уплачен. Начальнику станции.

Пользуясь правом земляка, позвольте просить вас любезно сообщить, Мойка 91, сведения здоровье Толстого. Покажите телеграмму графине или доктору Маковицкому. Член Государственного совета Стахович».

И тут же рядом на столе лежали уже две расшифрованные телеграммы:

«Русское Слово — К. В. Орлову. Астапово. Ряз. дороги. До востребования Константину Орлову: Экстренным поездом выехала Астапово графиня».

«Куприянов — Д. П. Маковицкому. Из Тулы 2—5.10 д. Срочная. Астапово Уральской. Толстому для Маковицкого.

Час назад графиня заказала здесь экстренный поезд, поехала Астапово вместе Андреем, Михаилом, Татьяной, Владимиром Философовым, при них врач, фельдшерица. Куприянов».

Утром в Астапово приехал Чертков. Его встретил Озолин.

Когда они вошли к Толстому, он уже не спал, но был очень слаб. Он протянул Черткову руку, которую тот осторожно взял и, склонясь к ней, поцеловал.

— Что вы! — сказал Толстой, отнимая руку, — как можно... — И, слабо усмехнувшись, проговорил: — Обморок гораздо лучше, ничего не чувствуешь, потом очнешься, и все прекрасно. А тут... — махнул рукой.

Чертков принес с собой газеты.

— Что там? — кивнул на них Толстой.

— Везде про вас, — сказал Чертков, — есть тут и мое письмо.

— Да? — Толстой заинтересовался. — Прочтите, пожалуйста.

Чертков начал читать, но Толстой остановил его.

— Это прекрасно — то, что вы написали, но трудно слушать, — и отвернулся. Веки опустились, быть может, заснул.

Вечером на станцию Астапово прибыл поезд, которым в специальном вагоне прибыла вся семья, в том числе и Софья Андреевна.

Едва вагон остановился, как Софья Андреевна заторопилась одеваться. В купе с ней были Татьяна, Сергей.

— Куда вы, мама́? — спросила Татьяна.

— Как ты можешь меня спрашивать?! — воскликнула Софья Андреевна. — К нему, разумеется!

Сергей осторожно сказал:

— Мама́, я хочу, чтобы вы поняли. Мы сейчас не должны делать этого, жизнь его на волоске, каждое новое волнение может оказаться смертельным.

Мать села.

— Но как это может быть? Прожить с человеком сорок восемь лет и в эту минуту оказаться рядом с ним, но не с ним. Подумай, что ты говоришь!

— Мама́, я долго думал, прежде чем сказать.

— Это не наше решение, — сказала Татьяна. — Это условие, которое поставили врачи, когда мы сообщили о своем приезде. Мы должны выполнять их указания. Если он даже изъявит желание видеть нас, то и тут надо проявить осторожность.

Утром Маковицкий, давая Толстому лекарство, сказал:

— Ваши приехали.

— И Таня тут? — спросил Толстой.

— Да, Татьяна Львовна тоже тут.

— Она может прийти ко мне? — спросил Толстой.

— Разумеется, — сказал Душан.

— Тогда пусть придет сейчас. Я так рад буду видеть ее! Я хочу спросить ее о состоянии Софьи Андреевны и как она сама уехала из Ясной. Я думаю, что она сказала Софье Андреевне, что поехала к своим, а потом приехала сюда.

Когда Татьяна вошла, он радостно потянулся к ней и первое, что спросил у нее:

— Кто остался с мама́?

Татьяна смешалась, не привыкла лгать, и не сразу нашлась:

— Не беспокойся, с мама́ сыновья и, кроме того, врач, сестра милосердия.

Он вздохнул облегченно.

— Ну, что она? — спросил он, внимательно глядя в глаза дочери.

— Она держится, — сказала Татьяна, — но нужно ли сейчас об этом говорить?

— Говори, говори, что может быть для меня важнее... — сказал Толстой, но, видимо, тотчас же почувствовал приступ слабости, дыхание стало прерывистым.

Вошел Душан, взял его руку, послушал пульс.

— Сейчас ему лучше бы отдохнуть, — сказал он.

Но Толстой нашел силы снова заговорить. Он попросил Душана записать текст телеграммы. Душан не стал возражать, сел к столу, взял карандаш, приготовился писать.

— Это надо отправить туда, — проговорил Толстой, — в. Ясную. Как-нибудь так: состояние лучше, но сердце так слабо, что свидание с мамá было бы для меня... для него губительно. Вот так... Я думаю, она поймет.

Сказав это, он опять закрыл глаза, потом открыл и, глядя мимо Татьяны, быстро проговорил:

— Надо бы задернуть занавеску, а то она может увидеть, а не надо, не надо...

Душан подошел к постели, положил руку на его лоб, сказал Татьяне:

— Да, опять горит. И так все время — то падает до нормальной, то взлетает до сорока.

А телеграф работал.

«Из Москвы 4—9.43 у.

Ст. Астапово Рязанско-Ур. До востребования Константину Орлову. Сегодня ваши телеграммы великолепно отбросили соперников на полкруга. Сегодня вечером посылаем вам помощника, вероятно, маленького Брио; раньше нет поезда; крепитесь. Сегодня ночью «Новое время», другие из Петербурга нарочными телеграммами запрашивали нас, верен ли слух трагической развязке. Этому можете судить, насколько настроение напряженное. Если нет фактического материала, побольже описательного. Сердечный привет ваших друзей. Бирон».

«4—9.50 у.

Петербург. Редакция Нового Времени. Суворину.

Болезнь Толстого в периоде кризиса. Предсказания возможны в ту и другую сторону. Можно ждать всего. Прошу выслать мне телеграфом триста рублей в Астапово, почтовая контора.

Зачем редакция запрашивала родных, умер ли Толстой? Это вызвало сильное неудовольствие. Ежов».

«Из Москвы 4—10.17 у.

Ст. Астапово. Владельцу буфета I класса.

Высылаем на ваше имя телеграмму для нашего синематографического фотографа Мейера; покорнейше просим передать ему, за что благодарим заранее. Бр. Пате».

«Из Москвы 4—11.19 у.

Ст. Астапово. Буфет I класса, для передачи Мейеру, синематографическому фотографу фирмы бр. Пате.

Снимите вокзал, старайтесь иметь на первом плане название вокзала. Снимите семью и известных людей, также вагон, где они ночуют, и все снятое пошлите срочно с Ловцевичем в Тулу, чтобы отправить нам. Телеграфируйте получении телеграммы. Братья Пате».

«Из Петербурга 4—11.46 у.

Ст. Астапово Ряз.-Ур. ж. д. Графу Льву Николаевичу Толстому.

С самого первого момента вашего разрыва с церковью я непрестанно молился и молюсь, чтобы Господь возвратил вас к церкви. Быть может, он скоро позовет вас на суд свой, и я вас, больного, теперь умоляю, примиритесь с церковью и православным русским народом. Благослови и храни вас Господь. Митрополит Антоний».

«4—11.55 у

Москва. Русские ведомости.

Врач сказал Татьяне, положение весьма серьезное, однако признаков безнадежности пока нет. Часов девять задремал, часто просыпается, продолжают приезжать родственники. Думавшие уехать сегодня московские друзья Толстого, ввиду тревожного состояния, остаются».

«Из Москвы 4—12.30 д.

Елец. Ротмистру Савицкому.

Копии с ваших донесений штабу следует безотлагательно представить мне. Львов».

«Из Москвы 4—12.35 д.

Елец. Ротмистру Савицкому.

Немедленно 23245639 26 сегодня же 30125 — 76913195148, как указано в телеграмме начальника управления. О получении этой телеграммы и телеграмм начальника управления безотлагательно мне телеграфируйте. 702 Подполковник Скрябин».

«4—12.40 д.

Троекурово. Уряднику Рогачеву.

Немедленно отправиться полустанок Урусово ждать приезда губернатора. Пристав Рогге».

«4—12.40 д.

Урусово. Уряднику Соломахе.

Немедленно отправиться полустанок Урусово ждать приезда губернатора. Пристав Рогге».

«4—12.40 д.

Саратов. Вестник.

Жив, температура 38,3, серьезное. Епифанский»

«4—6,30 в. Срочно.

Москва. Раннее Утро. Мясницкая.

Епископ тамбовский Кирилл запросил вагон на станцию Лебедянь, намереваясь приехать Астапово. Аврех».

«4 — 8.10 в.
Харьков. Южный край.

Температура повысилась, Толстой забытьи, бредит. Митрополит Антоний телеграммой просит Толстого примириться церковью. Тамбовский преосвященный ждет ближайшей станции. Суконников».

«4 — 9.10 в.
Харьков. Сумская 25. Успенскому.

Тревожные слухи ложны. Маковицкий».

«4 — 9.10 в.
Козельск. Вокзал. Иеромонаху Иосифу.

Семья просит не приезжать. Видеть невозможно».

«5—1.40 н. Срочная.
Петербург. Речь.

Сейчас тихо дремлет».

«5—1.50 д.
Петербург. Новое время.

После двенадцати часов состоялось совещание врачей и родных графа Толстого. Решено отправить телеграммы Москву, известным докторам Шуровскому и Усову просьбой прибыть Астапово. Лев Николаевич чувствует себя очень слабым. Его выносили другую комнату, где он некоторое время сидел на подушках. У него отягченное дыхание. Воспалительный процесс легком продолжается. Ежов».

«6—8.45 у. Срочная.
Ясенки. Чертковой.

Ночь спокойная. Вчера вечером 36 шесть, сегодня утром 37 три. Кажется, самое трудное время миновало. Владимир».

«6 — 9.10 у.
Благодатное. Сухотину.

Маленькое улучшение. Поздравляю дочку. Татьяна».

В Зимнем дворце царь Николай II у забрызганного дождем окна смотрит на серый Петербург. Обернулся. С портфелем в руке посреди кабинета стоял Столыпин.

— Ну, как там? — спросил Николай.

На лице Столыпина отразилась застенчивая улыбка.

— Пока жив.

Царь повернулся к окну, полез в карман за портсигаром.

Столыпин бросился к нему, на ходу чиркая спичкой.

В комнате у постели Толстого, кроме трех врачей — Маковицкого, Никитина и Семеновского, — находились еще Гольденвейзер и Чертков.

Толстой был возбужден. Видимо, он поверил в улучшение, ему хотелось быть деятельным.

— Я все думаю,— говорил он, обращаясь к Черткову,— как там идет новое издание «Круга чтения». И вот что еще: нет ли у вас затерявшейся рукописи о социализме?

— По-моему, нет, — сказал Чертков.

— И еще вот что: надо бы ответить Мооду, ну, этому английскому переводчику «Воскресения», он там предлагал послать пятьсот рублей для яснополянских крестьян, что же тут спрашивать — благое дело, пусть посылает...

И опять, как это с ним сейчас постоянно случалось, он почувствовал приступ слабости, стал терять веру в свои силы, ушел в себя. Кругом все смолкли, прислушиваясь к его дыханию.

Врачи отошли к окну и там о чем-то переговаривались.

Гольденвейзер стоял в ногах, внимательно следил за всеми изменениями лица Толстого.

Выйдя из забытья, с трудом одолевая слабость, Толстой проговорил:

— Я, кажется, умираю.

Маковицкий подошел к постели, взял руку, нащупал пульс. Толстой глянул на него и еще проговорил:

— А может быть, и нет, надо еще постараться немножко. Сейчас я, кажется, мог бы заснуть.

— О, это всегда хорошо, — сказал Маковицкий, — это хорошо.

А телеграф продолжал свое дело.

«С. С. Раецкий — Утру России.
6—12.45 д.
Москва. Утро России.

Варсонофий продолжает быть центром общего внимания, завтра служит железнодорожной церкви обедню; сопровождающий иеромонах Пантелеймон беседовал сегодня Софьей. Варсонофий обратился племяннице Толстого княгине Оболенской, находящейся в Астапове, устроить ему свидание больным. Все поведение Варсонофия свидетельствует настойчивом желании его говорить Толстым: этого требует, очевидно, предписание духовных властей».

Шестого ноября в половине третьего ночи Маковицкий разбудил Черткова.

— Ему нехорошо.

Чертков вскочил, сунул ноги в туфли и, на ходу надевая куртку, быстро пошел к Толстому.

Толстой сидел поперек кровати и, увидев Черткова, неожиданно громко проговорил:

— Я хочу диктовать.

Чертков вынул из кармана свою записную книжку и карандаш, готовый писать.

— Сейчас я буду диктовать, но сначала прошу, прочитайте то, что уже было продиктовано.

— Вы еще ничего не диктовали, — сказал Чертков, понимая, что Толстой бредит, — я только что вошел, сейчас ночь.

Семеновский, едва находя силы одолеть сковывающий его сон, приблизился к постели. Он взял записную книжку, лежащую на ночном столике, и молча показал Черткову пустой лист, тем самым давая понять, что Толстой бредит.

— Ну, прочитайте же, пожалуйста, — настаивал Толстой.

— Лев Николаевич, доктор ничего у себя не записал, скажите мне, что вы хотите записать, — проговорил Чертков.

Толстой настаивал:

— Да нет, прочтите же, отчего вы не хотите прочесть?

— Здесь ничего не записано, — говорил Чертков, стараясь пробиться к его сознанию, но Толстой все продолжал настаивать:

— Ах, как странно, вот ведь милый человек, а не хотите прочесть...

Тогда Чертков взял лежавшую на столе книгу, это был «Круг мыслей», и стал читать главку, относящуюся к пятому ноября.

Лишь только он начал читать, Толстой совершенно притих, весь обратился во внимание, как если бы текст был для него неведомым, и спросил:

— А это чья мысль?

Чертков оторвался от чтения, внимательно посмотрел на Толстого. Тот устало закрыл глаза.

Количество телеграмм, поступавших в Астапово и оттуда во все концы страны, все увеличивалось. Телеграфисты работали на пределе усталости. Им помогали свои, семейные. Они переписывали текст на бланки, диктовали, поправляли нечеткий почерк иных корреспондентов, которые торопились обогнать друг друга, спорили за каждую минуту подачи текста.

— Господа, — говорил в окошко телеграфист, отрываясь от аппарата, — как видите, аппарат один, но делаем и так сверх возможного, я прошу вас, господа, вести себя спокойнее, прошу вас не мешать хотя бы! Диктуй, — повернулся он к молодой женщине, видимо, жене. Она стала читать только что поданную телеграмму. Аппарат застучал.

«7 — 12.24 н. Срочная.
Петербург. Речь.

Сейчас домика получил сведения, половине одиннадцатого 37 восемь, одиннадцать 37 семь, недавно заснул, тихо спит. Несмотря распоряжение, сейчас паровозы подняли страшный свист».

«Из Тулы 7—1.10 н.
Астапово Р. — Ур. Ротмистру Савицкому.

Проездом восемь прибудет три шесть один девять один семь три нуль,

два пять пять шесть, два девять два восемь, один девять пять один, шесть девять два пять, четыре, один четыре нуль, один, два, два девять, два пять четыре семь, пять шесть четыре, семь, четыре, два один четыре, три девять два четыре. Ротмистр Зверев»

«7 — 1.10 н. Срочная.
Москва. Русские ведомости.

Припадок сердечной слабости, плохо».

«7 — 1.15 н. Срочная.
Киев. Мысль.

Сейчас большое беспокойство домике, вызвали внезапно семью, крыльце группа врачей. Ждем известий».

«7 — 1.20 н. Срочная.
Петербург. Речь.

Припадок сердечной слабости; плохо. Разбужена, созвана вся семья».

«7 — 1.20 н. Срочная.
Москва. Русские ведомости.

Разбужена, созвана вся семья; страшная тревога».

«7 — 1.25 н. Срочная
Киев. Мысль.

Припадок сердечной слабости. Домик пришла вся семья, графиня тоже. Врачи слезах. Шубин».

«7 — 1.27 н. Срочная
Москва. Русские ведомости.

Будьте готовы. Эфрос».

«7 — 1.30 н. Срочная.
Петербург. Речь.

Почти безнадежно, боюсь, три — четыре часа»

«7 — 1.33 н. Срочная.
Киев. Мысль.

Почти безнадежно. Шубин».

«7—1.35 н. Срочная.
Москва. Русские ведомости.

Спит, почти нет пульса. Графиня стоит окна. Эфрос».

У постели Толстого собралась вся семья. Врачи стояли поодаль. По лицам их можно было понять, что они уже не властны что-либо изменить.

Руки Толстого лежали поверх одеяла. Пальцы шевелились, он сделал какое-то отрицательное движение и проговорил.

— Ну, мат... не обижайтесь... Вот и конец... И ничего... Все просто и

хорошо... И хорошо... Да, да... Все я свои проявления... Появления... Довольно... Вот и все. — Помолчал, совсем уйдя в себя, почти неслышно, одним дыханием произнес: — А как русские мужики умирают... — Глаз блеснул слезой.

Маковицкий привычным движением осторожно взял его руку, слушал пульс.

Толстой повернулся к нему, ко всем, кто стоял рядом, и сказал неожиданно твердо, громко даже:

— Только одно советую вам помнить, что на свете есть много людей, кроме Льва Толстого, а вы смотрите только на одного Льва...

Татьяна, зажав рот двумя руками, выбежала из комнаты, чтобы подавить рыдания, и тотчас вернулась. Когда она подошла к постели, то услышала последние слова Толстого:

— Истина... Я люблю много... как они...

Он увидел перед собой муравейник таким же, как видел его в детские годы, когда рассматривал эту деятельную толпу, словно обреченную на вечное движение, вечный труд.

Босой, он стоял на теплой зеленой траве, следя за движением муравьев, наблюдая, как один муравей озабоченно и упрямо нес, казалось, совершенно непосильную для него ношу, но нес, нес... Он оторвал взгляд от муравейника и глянул вверх, рассчитывая увидеть небо, но увидел уходящие в немыслимую высь скалы с недосягаемо далеким клочком синевы...

В сумраке осеннего утра седьмого ноября, когда на возвращение сознания уже не было никакой надежды, пустили в комнату Софью Андреевну. С ней вошли близкие.

Софье Андреевне поставили стул у изголовья, она склонилась к голове Толстого, губы ее шевелились, словно шептали ему что-то.

Доктор Шуровский опустил руку Толстого, констатировав прекращение пульса.

— Запишите, — обратился он к Черткову, показывая свои часы. — Шесть часов пять минут.

Ноябрьское утро было серое, но без дождя. Гроб с телом Льва Николаевича Толстого несли сыновья. Хоть и были они разные и по облику, и по характеру, и по жизненной судьбе, но обнаженные головы, лбы, брови, глубоко посаженные глаза у всех были толстовские.

Софья Андреевна первая шла за гробом, дочери держали ее под руки. Шла она, не поднимая глаз, неся в себе великое горе, великое страдание.

На всем пространстве, какое мог охватить взор, стояли безмолвные люди. Только на двух возвышенных точках пристроились операторы фирм Пате, Дранкова, Ханжонкова. В тишине стрекот аппаратов был особенно заметен.

Озолин с семьей остался стоять в дверях своего дома, которому предстояла ныне пожизненная память.

А над Ясной Поляной, где встречали гроб с телом Толстого, светило холодное и яркое осеннее солнце. Здесь толпа была во много крат больше, но опять заметно выделялись в ней синие жандармские мундиры. Много было крестьян из окрестных деревень, яснополянские стояли у самой могилы, вырытой там, где завещал Толстой.

Чертков склоняясь к почтенному старому господину с обнаженной седой головой, говорил по-французски. Подошел переводчик.

— Если угодно, я могу помочь, — быстро проговорил он.

— Нет, не надо, — сказал Чертков, — я рассказываю о зеленой палочке. — Это то самое место, которое Лев Николаевич сам избрал для своего погребения, где братья Толстые еще детьми захоронили зеленую палочку.

— Палочку? — удивился переводчик.

— Да, да. Это брат Николай придумал магическую палочку, на которой были начертаны заповедные слова о счастье людей. Вот здесь они захоронили ее. — Губы его задрожали, он отвернулся.

Чуть в стороне среди яснополянских крестьян стояла Аксинья Шураева, женщина лет восьмидесяти с умным степенным лицом. Ее слушали уважительно и приехавшие на похороны, и яснополянские.

— В прошлом году у нас в Ясной Поляне, как сейчас помню, двадцать третьего октября было назначено везти новобранцев в уездный наш город Крапивну. Ну, как водится, провожали всей деревней, переходили из дома в дом. Зашли и в избу Василия Михеева, а там уже сидят за столом, поют песни, на гармони играют. И Лев Николаевич там был. Сидит у печи, чтобы никому не мешать, смотрит, слушает. А сноха Василия Михеева, не зная графа, она из другой деревни только взята была, дернула его за рукав и дерзко говорит:

— Чего тут сидишь, нельзя из-за тебя чурки в печурке взять.

Добрый наш старичок, Лев Николаевич, встал, тихо извинился и вышел за новобранцами, сам не спуская с них глаз. Видит, стоит Прокофий с узелком, ну, в котором было там кое-чего завязано для его сына, Лев Николаевич окликнул его:

— Здравствуйте, Прокофий.

— Здравствуйте, ваше сиятельство.

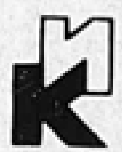
— Куда ты, Прокофий, идешь?

— А Петьку свово провожаю, — сам заплакал. — Ваше сиятельство, что мне делать? Кормильца моего берут! Ванька-то совсем вестей не подает, да все время без места ходит в Туле.

— Да, — продолжала Аксинья, — Лев Николаевич спрашивает: «Который же твой сын?», ну, Прокофий показал на своего Петра, а тот в аккурат запел песню. С той песней они все и пошли, и Лев Николаевич с ними. Дошел до самой околицы, там встал, а те дальше пошли.

И вдруг все это стало видимой картиной: и околица, и рекруты, уходящие вдаль по набитой средь полей дороге, и Толстой с глазами полными слез смотрящий на их спины, что удалялись под песню, где расслышать-то можно было только: «Да эй, да ой, да эй, да...» А за душу брало...

ПОЗДРАВЛЯЕМ



С 70-летием

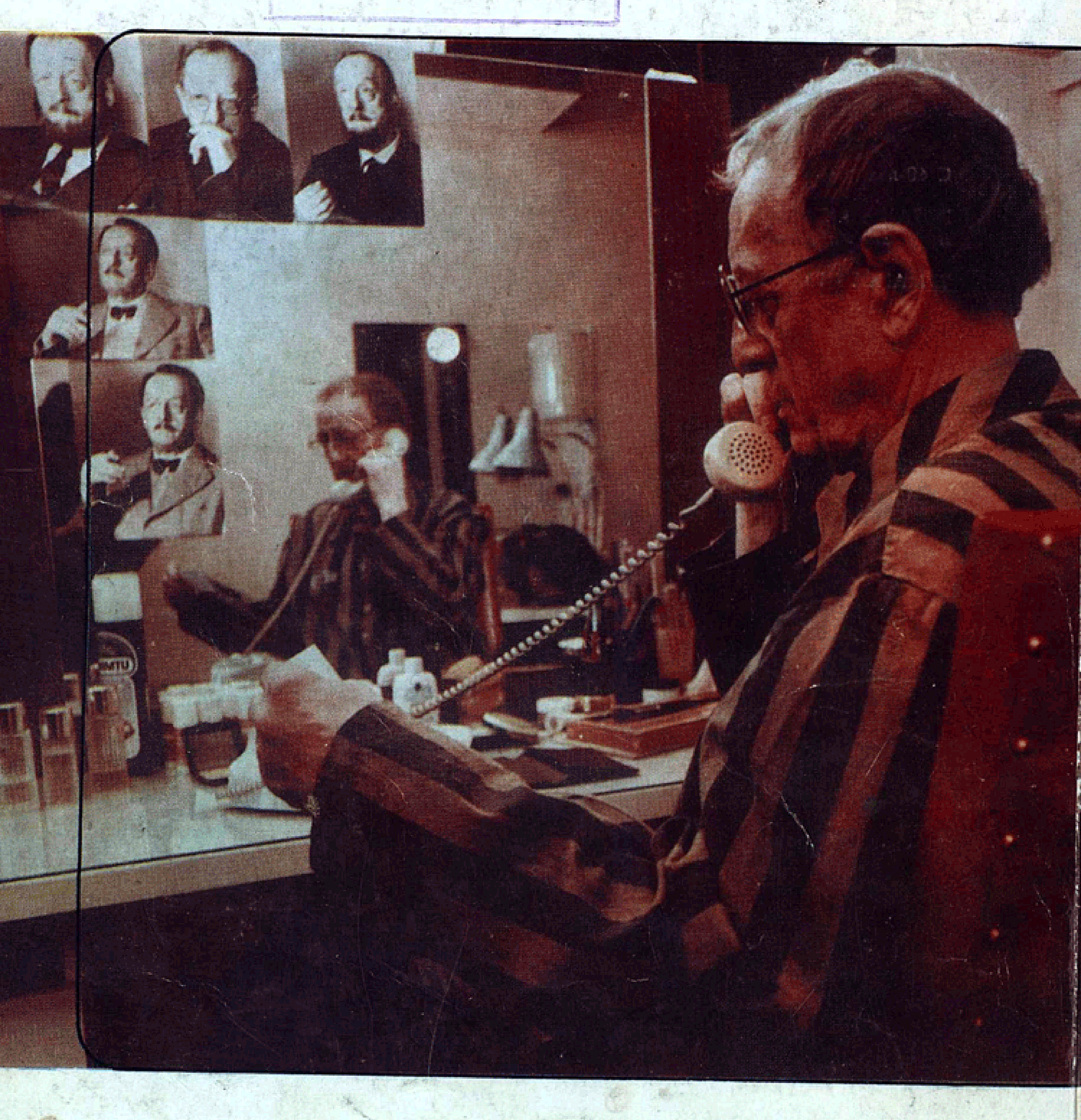
ГАЛАНОВА Бориса Ефимовича, кинокритика

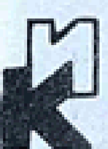
С 60-летием

КАТАНЯНА Василия Васильевича, кинорежиссера, лауреата Ленинской премии

ТУМАНОВУ Нину Петровну, киноведа

Редакция журнала «Искусство кино» горячо поздравляет юбиляров и желает им доброго здоровья и новых творческих успехов







Владимир Бондарев

Сначала в журнале попадались фотографии актеров, на которые было интересно смотреть. Потом обнаружилось, что многие из них сняты В. Бондаревым. Потом я узнал, что этот фотограф вообще-то кинооператор. Вслед за чем выяснилось, что он еще и художник. Мне кажется, что картины его — тоже портреты, что бы они ни изображали.

Портрет ослика. На предгрозовом, пустынном, почти инопланетном. И однако: одно ухо вверх, другое — как попало. Смешной своим неведением, в какой он находится обстановке, но и героический своим нежеланием считаться с этим. Единственное живое противостоит всему бескрайнему, разнообразно неживому.

Старый человек, лица не видно. У него уже нет ровесников, кроме лишь земли и неба, которые ровесники всем. Впереди — немного, позади — все. Но какое! Три разноцветных шарика детства, как они освещают его жизнь, если до сих пор не выпускает их, держит за веревочку. Высоко они парят.

Собака. Кто привязал ее к дереву, которое не совсем даже и дерево? Верна тому, кто привязал и забыл. А чайки, свободные, летят.

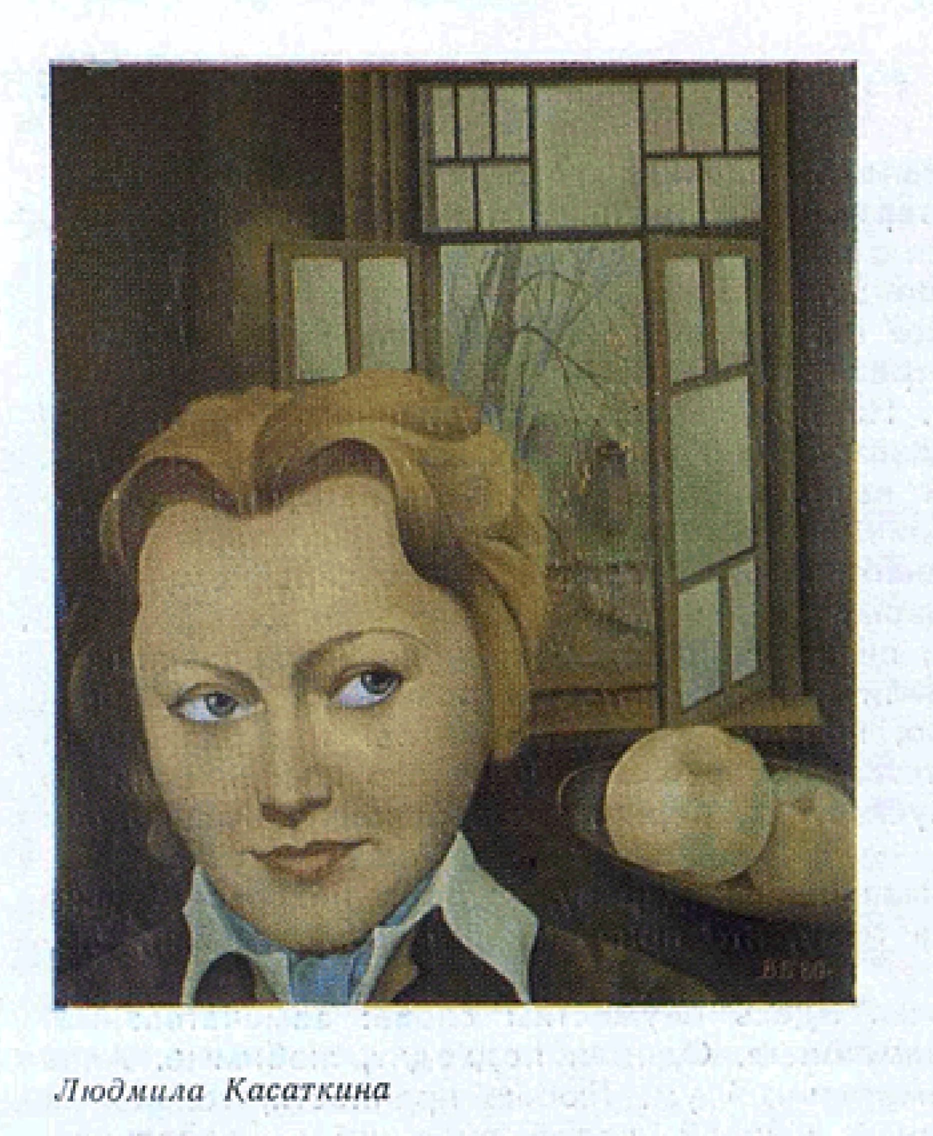
Любимые актрисы. Здесь неуместны слова: замечательные, выдающиеся, знаменитые. Одно и подходит, любимые. Алла Демидова. Стремительный ум. Любые крайности, только не среднее. С мирной чашкой чая в руке, но — отдельная, в невидимой кольчужке. Марина Неёлова приподнята над землей. Нога на ногу — еще как бы в покое, руки на коленях тоже как бы в покое. А в застывшем движенье губ уже горечь. А в глазах — плохо усмиренная боль. Таню Друбич на экране мы видели невзросло-загадочной. Здесь она — как бы аллегория молодости, которая спрашивает. Уже не наставников, а предстоящую жизнь. Стилизованный портрет Людмилы Касаткиной, которую зрители узнали и полюбили в 60-е годы. Рядом — портрет режиссера Сергея Колосова...

Рад, что читатели увидят эти работы в журнале.

А. Володин



Татьяна Друбич



Людмила Касаткина



Сергей Колосов

*День рождения.
Иллюстрация к У. Уитмену*



Марина Неёлова

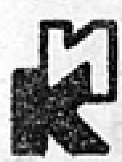
Алла Демидова

Иллюстрация к роману «Пикник на обочине» братьев Стругацких



Иллюстрация к роману «Дон-Ки





С. Герасимов

Лев Толстой

«Лев Толстой».
В роли Л. Н. Толстого — С. Герасимов

II часть

УХОД

Днем часа в три в Телятинки быстро въехал верхом Александр Борисович Гольденвейзер. Его встретил Алеша Сергеенко, следом за ним на крыльцо вышел сын полковника Радынского, гостившего в Телятинках, и Гольденвейзер, не слезая с лошади, сказал им:

— Я за вами, Лев Николаевич ждет! И хорошо бы поторопиться, он уже на месте.

Сергеенко и Радынский, видимо, знали, о чем идет речь. Не переспрашивая, они пошли к конюшне седлать лошадей.

Втроем они скакали напрямик по полям и перелескам на деревню Грумонд, близ которой должна была состояться встреча. Проскакав через лес, они выехали на поляну и сразу же увидели Толстого. Как всегда подбоченясь, он сидел на Делире. Они поскакали к нему. Толстой приподнял шляпу, здороваясь с прибывшими, и все четверо неспешной рысью свернули в лес.

Они ехали по могучему казенному лесу, где корабельная сосна перемешивалась с дубом, вязом. Толстой на своем Делире — впереди, как если бы твердо знал дорогу, невидимую в густом подлеске. Трое его спутников, пригибаясь под разлапистыми ветками, пробирались за ним, пока Толстой не остановился на небольшой круглой полянке и не стал слезать. Пустив Делира, он присел на пень и обратился к Гольденвейзеру:

— Что же, можно начинать. — Весь его вид выражал непреклонную решимость, когда он брал у Гольденвейзера черновик завещания и специально прихваченный картон, на котором мог бы писать. Толстой достал английское резервуарное перо. Перекинув ногу на ногу и положив картон с бумагой на колено, Лев Николаевич стал писать: «Тысяча девятьсот десятого года, июля дватцать второго дня...» Сам сейчас же заметил описку, которую сделал в слове «двадцать», хотел было исправить «т» на «д», но потом усмехнулся и сказал:

— Пускай остается так, пускай думают, что я был неграмотный, я поставлю еще цифрами, чтобы не было сомнений.

Ему было трудно справляться с черновиком, и он попросил Гольденвейзера читать ему, а сам как только мог старательнее выводил слова.

Гольденвейзер, словно подчеркивая торжественность минуты, даже как-то выпрямился, когда сказал:

— Лев Николаевич, позвольте задать вам вопрос юридического характера относительно завещания. Об этом просил Муравьев.

— Да, пожалуйста, непременно,— сказал Толстой.

— Это завещание в точности выражает вашу волю?

— Да, выражает.

— И вы сами его составили?

Окончание. Начало см. «ИК», 1984, № 1.

— Да, сам составил.

— Прошу вас, — сказал Гольденвейзер, — еще раз внимательно прочесть текст, где в настоящей редакции завещания вами сделаны изменения. Первое: место, в котором было написано, что графине Софье Андреевне Толстой предоставляется пожизненное пользование сочинениями, изданными до 1881 года, в этой редакции вами опущено.

— Да,— сказал Толстой,— это так.

— В другом месте, где говорится о том, чтобы Владимир Григорьевич Чертков, как и раньше, издавал бы ваши сочинения, вы прибавляете слова: «На прежних основаниях, то есть не преследуя никаких материальных личных целей».

— Да,— подтвердил Толстой,— это чтобы не подумали, что Владимир Григорьевич будет извлекать из этого дела какую-либо личную выгоду.

Когда под завещанием ему надо было подписаться, он спросил:

— Надо писать — граф?

Сергеенко сказал:

— Да нет, пожалуй, можно и не писать.

И Толстой поставил под завещанием свою подпись: «Лев Толстой», потом подписали свидетели.

Садясь на Делира, Толстой усмехнулся:

— Какие мы с вами конспираторы! — И направил Делира в лесную чащу.

Софья Андреевна встретила Толстого у самых ворот усадьбы, видимо, пошла искать его, говорила взволнованно:

— Лева, Левочка! Ты же опять забыл, что мы обещали сегодня господину Дранкову. Он же приехал со своим аппаратом к двум часам дня. Мы обыскались, а тебя все нет и нет.

Дранков с двумя помощниками, один из которых нес на плече уже привинченный к треножнику аппарат, бежал им навстречу по пришпекту. На ходу он кричал:

— Вот так, вот так и будем снимать! Ничего особого не нужно, просто как в жизни. Лев Николаевич, возьмите графиню под руку, поближе друг к другу, как в жизни. Можно улыбаться.

К обеду собралось много народу.

Сидя, как всегда, рядом с Татьяной Татьяновной, Толстой, исполняя желание внучки, ел с ней из одной тарелки.

— Я уже съела свою половину,— говорила Татьяна Татьяновна.

— А я еще нет,— сказал Толстой,— я не могу так быстро, у тебя зубов больше. Хочешь, возьми у меня еще.

— Нет, хватит,— сказала Татьяна Татьяновна,— оставлю место на пирожное.

— Ну, как хочешь,— согласился Толстой. — В 1975 году сможешь сказать: вот был такой Лев Толстой, так я с ним из одной тарелки ела. — И, обращаясь ко всем, продолжал начатый разговор:

— Не следует называть себя христианином, потому что нет ника-

кой особой христианской истины, нет ничего в христианском учении, чего бы не было в других религиях, особенно в буддизме. Кроме того, так называемые христианские истины мы можем найти более углубленными и лучше выраженными у древних мудрецов, особенно у мудрецов китайских. Пора перестать,— продолжал Лев Николаевич,— ссылаться и на Евангелие, в котором много противоречий, много нелепых суеверий. Страшно подумать, сколько совершено злодеяний. Помню, Софья Андреевна попросила к нам стражника прислать. Прислали.

Софья Андреевна подняла бровь:

— Что это ты, Левочка, вспомнил как бы уж совсем не к делу.

— Почему же не к делу,— усмехнулся Толстой. — Как-то подошел я к этому стражнику и спрашиваю:

— Что это у тебя сбоку висит, нож, что ли?

А он важно эдак:

— Какой нож, это не нож, а тесак.

— Что же ты им будешь делать, хлеб резать?

Смеется:

— Какой там хлеб!

— Ну, так мужика, который тебя хлебом кормит?

— Ну, что же, случа́й чего, буду резать и мужика.

А я:

— Да ведь сам-то ты мужик, как же тебе не совестно резать своего брата — мужика?

А он:

— Может, и совестно, а резать буду, потому что такая моя должность.

— Зачем же ты пошел на такую должность?

— А затем,— отвечает,— что вся цена мне в месяц шестнадцать целковых, а платят мне по этой должности тридцать два, потому и пошел на эту должность.

— Этот его ответ,— заключил Толстой, доедая морковную котлету,— объяснил мне много непонятных вещей в жизни. Ну, взять хотя бы Столыпина. Я хорошо знал его отца и его самого когда-то качал на коленях, может быть, и ему совестно было вешать, а вот вешал, потому что такова его должность, а на эту должность пошел, потому что красная цена ему даже не шестнадцать целковых, а, может быть, ломаный грош, получает же он тысяч восемьдесят в год. И таковы все эти порядочные люди из так называемого высшего общества. Милы и любезны, пока дело не коснется должности, а по должности звери и палачи, простите за резкость!

Гостившая в Ясной жена члена Государственного совета г-жа Ершова была скандализована. Софья Андреевна, предвидя взрыв, взглядом удерживала ее, но не удержала.

— Вы меня простите, Лев Николаевич,— всколыхнулась Ершова,— этот ваш стражник — обыкновенный русский мужик, каких у нас еще сотня миллионов. И если бы не было помещиков, в том числе и вас, Лев Николаевич, мужики эти озверели бы окончательно.

Толстой сверкнул на Ершову из-под бровей, едва сдерживая себя, рискуя сорваться, проговорил, стараясь сохранить свой гнев в пределах пристойности:

— Вы меня извините,— сказал он негромко,— но то, что вы говорите,— ужасно, это равнодушно слушать нельзя. Уж если кто зверь, то уж, конечно, не мужики, а мы все, кто их грабит и на их счет живет. А вся просветительная работа помещиков — одно баловство от нечего делать, очень прошу меня извинить!

Он подошел к окну и глянул на улицу. Там в шарабане рядом с кучером Филиппом сидел слепой.

Толстой обернулся к столу и сказал, ни к кому не обращаясь:

— Слепой появился, надо выйти к нему. Пока не выйду, ведь не уйдет,— усмехнулся он,— так и просидит хоть до утра.

По пути сказал жене:

— Про него Никанор говорит: «Этот дурак, дурак, а свою линию знает, у попа кобылу выпросит».

— Левочка, ну куда ты?! — заволновалась Софья Андреевна. — Накинь что-нибудь, дождь собирается.

Когда Толстой вышел во двор, слепой, не слезая с козел, презрительно глядя своими незрячими глазами мимо Толстого, проговорил:

— Слышу, появился. То-то! Я вот говорю, хоть твое христианство выше учения попов, но оно ложь. Твои ученики — разбойники, а ты атаман разбойников. Все вы мерзавцы, и ты первый!

— Что же возражать,— сказал Толстой,— тебя не переговоришь, коли ты в этом уверен, так, стало быть, для тебя так и есть. А как оно на самом деле, ни тебе, ни мне знать не дано, время покажет.

Стал накрапывать дождь. Выбежала Софья Андреевна, накинула Толстому на плечи плащ, махнула рукой Филиппу: «Поезжай!» И шарабан покатил, увозя неистового слепого, который продолжал что-то еще выкрикивать, грозя кулаком Толстому.

Вернувшись в столовую, Толстой сказал:

— Сколько я говорил с ним эти дни, а он свое: «Ты атаман разбойников и мерзавец».

Вернулась и Софья Андреевна. Садясь, она сказала:

— Охота тебе вести эти диспуты с сумасшедшим. Вся губерния знает, что это сумасшедший человек.

— Ничего, ничего,— говорил Толстой,— а мне он полезен. Иногда от сумасшедших и детей услышишь истину, которой ни от взрослого, ни от нормального не дождешься.

— Ну, если это твое удовольствие... — рассмеялась Софья Андреевна, обращаясь к Ершовой, тем желая смягчить ее,— только уж простужаться из-за этого никак не следует.

Этот благостный тон, который хотела установить Софья Андреевна, не нашел отклика у Толстого. Глядя на внучку, доедающую свое пирожное, Толстой сказал:

— Вот я ей завидую, ей придется жить в новую эпоху.

— В каком же отношении она будет новая? — спросила Софья Андреевна не без опаски.

Г-жа Ершова скосила глаза на Толстого, ожидая новой эскапады, и не ошиблась.

— Земельной собственности не будет,— проговорил Толстой, пуская эту стрелу дамам.

— Ну, это еще не скоро будет,— протянула Софья Андреевна.

— Нет, скоро,— весело сказал Лев Николаевич,— уже есть признаки.

— А как же это будет? — живо отозвалась Татьяна. — По Джорджу?

— Может, по Джорджу,— все так же озорно говорил Толстой,— а может, сами разберутся. Нынче у нас и своих Джорджей хватает.

— Да уж, предостаточно,— дрогнувшим от гнева голосом вставила Ершова.

— Да, да,— продолжал Толстой, —подрастают интереснейшие люди. Вот я получил на отзыв статью о земельном вопросе от некоего Полилова, прекрасно написано: ясно, глубоко и со знанием предмета. Послал ему благодарность.

— Сердечно благодарю, графиня,— сказала Ершова, поднимаясь.

— Ну, полно,— удержала ее за руку Софья Андреевна,— куда вы от сладкого?!

— Сердечно благодарю,— повторила Ершова, едва сдерживая ярость. И, для приличия глянув на часики, вместе с золотой цепочкой украшавшие роскошный бюст, сказала:

— Едва успеваю к поезду, как бы попросить заложить коляску?

Софья Андреевна поднялась и, коротко глянув на Льва Николаевича, пошла провожать гостью.

Толстой привстал из-за стола и церемонно поклонился вслед уходящим дамам.

Татьяна тихонько смеялась, влюбленно глядя на отца, а потом спросила его:

— Тебе действительно понравилась статья Полилова?

— Да, очень. А что, ты его знаешь?

— Да,— сказала Татьяна и через маленькую паузу, как бы решаясь, прибавила: — А знаешь, это псевдоним. Полилов — женщина.

Толстой перестал есть и поднял голову.

— Не может быть.

— Нет, правда.

— Кто же?

Татьяна рассмеялась:

— И очень близкая тебе женщина.

— Не может быть!

— Нет, правда.

— Кто же?

— Я.

— Не может быть!!!

Толстой даже привстал, лицо его изобразило необыкновенное борение чувств. Он открыл сейчас в дочери совершенно нового человека.

Татьяна торжествовала, хоть и видела в глазах отца как бы досаду

на самого себя, примешавшуюся к счастливому открытию. Инстинктивно понимая всю глубину и противоречивость этой ситуации, Татьяна каким-то детским движением сунула руку за пазуху и добыла оттуда уже изрядно помятое толстовское письмо, направленное Полилову.

— Вот твое письмо,— показала Татьяна отцу сложенные листы,— я уже выучила его наизусть,— поцеловала письмо и сунула за пазуху.

А Толстой изо всех сил старался сдержать набегавшие слезы, на сей раз одолел себя, рассмеялся и сказал:

— А где же Полилов? Я так хорошо представил себе его — аккуратный, в синем пиджаке...

Было слышно, как во дворе подъехала коляска. Татьяна встала взглянуть в окно. Дамы прощались, как положено, касаясь щеками друг друга, после чего Ершова тяжело опустилась на сиденье, махнула рукой на прощание. Рванула четверка, и коляска, с ходу набрав скорость, покинула яснополянский двор.

Все это наблюдали стоявшие поодаль мужики. Их было шестеро. Впереди с непокрытой головой восьмидесятилетний Андрон.

— Уехала,— сказала Татьяна.

— Скатертью дорога,— усмехнулся Толстой,— понеслась докладывать по околотку!

Все засмеялись, даже Татьяна Татьяновна, так как всегда была рада посмеяться заодно с другими.

— А мама́ опять взялась с мужиками спорить,— продолжала Татьяна свои наблюдения.

Толстой поднял голову, нахмурился.

— Ну зачем явились? — говорила Софья Андреевна, изливая накопившееся раздражение. — Ведь сказано было: ничего я изменять не буду, не имею права ни по людским законам, ни по божеским. И в суд уже заявлено. Я вас предупреждала, но ведь как об стенку горох.

— По божьему-то закону,— заговорил старик Андрон,— простить — в самую бы пору вышло, матушка графиня Софья Андреевна, в самую бы пору. Ведь не от хорошей жизни, нужда заставляет.

— Грех на душу берешь, Андрон, грех берешь! Какая у вас особая нужда? Всем с вами делимся, так нет же, мало! Обязательно надо украсть.

— Да красть-то ничего не крали,— выдвинулся вперед молодой мужик,— только что и взяли три ствола лишку, неужто ж вы обедняете от них?

— А тебе бы молчать надо,— сверкнула на него Софья Андреевна,— уж не в первый раз за тобой замечаем, вовсе совесть потерял! Нет, нет, нет, и не просите, пускай суд решит!

В состоянии крайнего возбуждения Софья Андреевна вошла в залу.

— Ох, Лев Николаевич, Лев Николаевич!

— Ничего, ничего,— говорил Толстой, потирая руки,— господам членам Государственного совета в их неусыпных заботах о благе народном отнюдь не бесполезно знать, что думают в России по некоторым насущным вопросам. Ничего, ничего!

— Да не об том речь,— отмахнулась Софья Андреевна,— я уже

привыкла, не щадя ни здоровья, ни гордости, налаживать отношения с тем, чтобы ты одним махом все опрокидывал, да не об этом речь! Мужики, Левочка, мужики! До чего же распустился народ и уж не без твоего участия! Ничего святого не осталось. А когда доходит до прямого грабежа, получается, что ты добрый, хороший, а я скаредная душа! А у тебя все хорошо, у тебя лишь бы непротивление злу!

— Да не зло это,— взорвался Толстой,— не зло, а нищета! Различать надо!

— Да уж вы различили с Чертковым, он бы рад всех по миру пустить, а меня в первую очередь.

— При чем здесь Чертков,— заговорил Толстой срывающимся голосом,— при чем Чертков?

— Да уж при том, не слепая я, не глухая!

Татьяна рванулась было вмешаться, но Софья Андреевна на сей раз сама отступила. Безнадежно махнув рукой, она сказала только срывающимся голосом:

— Таня, пойди в спальню, найди там валерьянку, накапай мне, да побольше,— и опустилась на свое место у стола. — Как я устала, как устала!

Толстой, умеряя дыхание, смотрел на жену. Что-то дрогнуло в его лице, хотя глаза оставались сухими, холодными.

— Бедная ты моя,— сказал он, и нельзя было понять — сочувствие это или ирония.

Вечером, как всегда, собрались в гостиной. Толстой с Гольденвейзером сели за шахматный столик. Александра подошла к граммофону.

— Папа́,— говорила она, крутя ручку,— тебе Панина не помешает?

— Ничего, пускай,— сказал Толстой, обдумывая ход.

Из граммофонной трубы голос Паниной запел: «Дышала ночь восторгом сладострастья...»

Толстой поморщился.

— Нет, все-таки слишком громко,— сказала Александра.— Тебе будет мешать.

— Да, громковато...

— А тише нельзя сделать, я остановлю.

— Да, пожалуй...

Музыка смолкла.

— Я по поводу Черткова. Владимир Григорьевич все не оставляет мысли построиться где-нибудь поблизости, хочет жить по соседству со мной, а меж тем мое соседство самое отдаленное и очень скоро.

— Нет,— сказал Гольденвейзер,— Чертков уверен, что умрет раньше вас.

— Как это знать,— говорил Толстой, вглядываясь в доску, —как это знать! — И, сделав ход, глянул на всех, кто сидел в зале: — А ведь какое важное дело — мысль о смерти. Но как думать о смерти молодым? Эта мысль слишком противоречит физической жизни. Вот Саша, например.

Александра, допивая чай, из-под бровей глянула на отца

— Как ей о смерти думать! Из нее мысль о смерти выскакивает, как пробка, которую засунули во что-то упругое.— Взял у Гольденвейзера фигуру и сказал: — Играйте повнимательней, голубчик.

— Ну, как повнимательней, когда вы такое говорите...

— А что я такое сказал? — пробормотал Толстой. — Правду и только правду,— и вдруг проговорил весомо и серьезно: — А я привык думать о ней. Как-то не спал ночь, всю свою жизнь пересмотрел и, знаете, даже вспоминать устал и подумал: теперь скоро уж. Так хорошо уйти домой...

Все смолкло в зале. У всех на лицах было отражено желание что-то сказать в ответ, рассеять, разуверить, но никто не посмел сделать этого, так как и тут была правда и только правда.

Черной осенней ночью 28 октября 1910 года Толстой спал в своей спальне. Видимо, в эту ночь бессонница оставила его. Спал и видел сон. И снился ему тот самый арзамасский ужас, который изредка возвращался к нему, мешаясь с реальностью, оставляя ощущение потери самого себя, последовательности впечатлений времени и пространства.

Он видел себя в никудышной гостиничке, которых без числа раскидано по малым городам необъятной России. В кособокой гостиной или «общей комнате», как ее называли там. Рассматривая себя в кривом зеркале, Толстой никак не мог узнать свое отражение. То виделся ему какой-то красный квадрат на светлом колышущемся фоне, то вдруг квадрат превращался в злую рожу, а то опять в квадрат, а квадрат опять в рожу. И Толстой никак не мог понять, что это: не то он сам, не то другой кто-то, имеющий к нему отношение, может быть, Чертков, пугающий его какой-то близкой опасностью. И он не мог оторваться от зеркала и все смотрел и понимал, что это сон, и силился проснуться, и, проснувшись, опять видел себя в этой кособокой горенке, засиженной мухами, которые стоном жужжали вокруг, и звук этот давал ему ясное представление о том, что он болен, болен опасно, безнадежно даже. И тут он опять понимал, что это сон и надо проснуться, пока не поздно. И проснулся.

Он лежал в своей постели в яснополянской спальне. Кругом была та глухота осенней ночи, когда темнотой словно бы съедены и все звуки. Он хотел было подняться и нащупать спички и протянул уже руку к ночному столику, как вдруг в мертвой этой тишине услышал слабый звук. Звук этот мог быть только скрипом половиц от осторожных крадущихся шагов.

Толстой обмер. Он как-то сразу понял, в чем дело.

— Это Софья Андреевна,— даже проговорил он тихим шепотом,— это она.

И точно. Он слышал ее шаги. Толстой считал их. Он угадал, когда она должна будет чиркнуть спичку, чтобы зажечь свечу в кабинете. Так оно и случилось. Он увидел слабо колеблющийся свет в дверной щели, слух его напрягся до крайности, он мог слышать и легко представить себе все действия Софьи Андреевны. Он лежал не дыша, в том крайнем напряжении, когда воображение способно дорисовать каждую деталь невидимого. Он видел, как в поисках завещания она открывает стол, до-

стает бювар, как пробует открыть другие ящики стола, но они не открываются. Становится на колени перед старым диваном, на котором она родила Толстому всех детей, выдвигает один за другим три ящика, вделанные в его основание, но и там ничего нет...

Теперь он желает только одного: чтобы она скорее ушла, чтобы он мог встать и приступить к делу. Но надо было еще переждать, чтобы она прошла обратный путь, улеглась и заснула. На это он положил час. На часах было десять минут третьего, когда он сел писать письмо Софье Андреевне.

Все спало в Ясной Поляне.

Спали едва различимые в темноте яснополянские пруды, подернутые рябью от свежего осеннего ветра, шумевшего в голых деревьях, спали лошади в конюшне, куры на насесте, спали, разметавшись на разостланных на полу овчинах, дети кучера Андриана, спал и сам он на старой деревянной кровати в обнимку со своей дородной супругой, спал весь господский дом. Заснула в своей спальне и Софья Андреевна. Лицо ее даже во сне выражало озабоченность и страдание.

В гостиной пробило три часа.

Лев Николаевич поднялся из-за письменного стола и со свечой пошел будить Маковицкого. Тот не сразу разобрался в том, что происходит, но, едва увидев бледное, страдальческое лицо Льва Николаевича, вскочил, как всегда, готовый помочь ему всей своей любовью и преданностью.

— Я решил уехать,— тихо проговорил Толстой.— Вы поедете со мной?

— Конечно, конечно,— говорил Душан,— но куда?

— Это после. Тогда собирайтесь, только не разбудите Софью Андреевну. Вещей много не будем брать, самое нужное.

Сказав это, Толстой ушел, а Душан, энергично растерев ладонями лицо, окончательно проснулся и полез под кровать за чемоданом.

Толстой в своем кабинете дописывал письмо Софье Андреевне, когда к нему постучал Маковицкий.

— Да, да,— сказал Толстой,— заходите, я вас жду. Надо бы достать большой чемодан, да он высоко, на антресолях, боюсь, как бы не зашуметь, не разбудить Софью Андреевну.

— Сейчас, я принесу,— сказал Маковицкий и вышел.

Дописав, Лев Николаевич стал перечитывать письмо. Читая, он шептал некоторые фразы, словно проверяя их смысл и интонацию на слух. При этом губы его вздрагивали и кривились.

«Отъезд мой огорчит тебя. Сожалею об этом, но пойми и поверь, что я не мог поступить иначе. Положение мое в доме становится, стало невыносимым. Кроме всего другого, я не могу более жить в тех условиях роскоши, в которых жил, и делаю то, что обыкновенно делают старики моего возраста: уходят из мирской жизни, чтобы жить в уединении и тиши последние дни своей жизни.

Пожалуйста, пойми это и не езди за мной, если и узнаешь, где я. Такой твой приезд только ухудшит твое и мое положение, но не изменит мо-

его решения. Благодарю тебя за твою честную 48-летнюю жизнь со мной и прошу простить меня во всем, чем я был виноват перед тобой, так же как и я от всей души прощаю тебя во всем том, чем ты могла быть виновата передо мной. Советую тебе помириться с тем новым положением, в которое ставит тебя мой отъезд, и не иметь против меня недоброго чувства. Если захочешь что сообщить мне, передай Саше, она будет знать, где я, и перешлет мне что нужно; сказать же о том, где я, она не может, потому что я взял с нее обещание не говорить этого никому».

Дочитав, он подписал письмо и вложил в конверт.

Вошел Маковицкий с чемоданом.

— Если вас не затруднит, помогите уложить все это, голубчик, — кивнул Толстой в сторону спальни,— а я схожу разбужу Андриана Павловича. — Говоря это, он достал из тумбочки электрический фонарик.

То включая его, то гася, он пробирался к кучерской, то и дело сбиваясь с дороги, натыкаясь на кусты и деревья. Споткнулся, упал на четвереньки, потерял шапку, но встал бодро, стал было искать шапку фонариком, но, глянув на окна Софьи Андреевны, выключил фонарик, махнул рукой, пошел на ощупь в кучерскую избу. Шагнув через порог, он по храпу понял, где надо искать Андриана, натыкаясь на детей, добрел до кровати, осторожно, боясь наделать шума, разбудил кучера.

— Андриан Павлович, — позвал он тихонько, — придется нам с тобой поехать.

— Чего? Когда? — спросонок бормотал Андриан.

— Да сейчас, сейчас, голубчик, сейчас! Вставай-ка да закладывай.

Жена Андриана проснулась, испуганно подняла косматую голову. А дети так и не проснулись.

Вещей оказалось неожиданно много: большой дорожный чемодан и еще большая связка — плед, пальто, корзинка. Маковицкий с Андрианом с немалым трудом тащили все это в пролетку, уже запряженную, стоящую у конюшни. Они шли с опаской, более всего боясь разбудить Софью Андреевну. По дороге они наткнулись на Льва Николаевича, который на ощупь искал свою потерянную шапку и опять зажег было фонарик, чтобы оглядеться как следует, но Маковицкий вынул из кармана другую и дал ему надеть, заодно, невзирая на протесты Толстого, накинул ему на плечи поверх ватной поддевки еще и армяк.

Наконец уселись. Толстой сказал:

— Ну, благословясь, да только потихоньку, шума-то не поднимай.

Но Андриан, по-видимому, сам сообразил, в чем дело, что отъезд этот не простой, а тайный, и, чуть причмокнув на лошадей, шевельнул вожжами. Пролетка, переваливаясь в грязных колеях, тронулась в путь.

Когда выехали на большак, дотоле молчавший Толстой обернулся к Душану и дрогнувшим голосом сказал:

— Что там сейчас Софья Андреевна? Жалко ее. Но больше нельзя было оставаться! Ведь она опять ночью приходила в кабинет, искала. Лучше уехать, чем опять сорваться... Да, и давно пора... А вот куда ехать?.. Хорошо бы подальше.

Только тут поняв, что речь идет об окончательном уходе из дома, Маковицкий сказал:

— Может, в Бессарабию к тому московскому рабочему Гусарову. Он писал, что живет там с семьей на земле по вашему учению. Только туда долго ехать, поезд туда совсем плохой...

— Да хоть на край света, — сказал Толстой устало. И тут же неожиданно добавил: — Вчера прислали «Утреннюю звезду», там напечатано мое письмо тому священнику, помните? Удивительно, как это напечатали. Смело... Было бы хорошо оттуда перепечатать в газеты.

Маковицкий удивленно глянул на Толстого, но все же сказал:

— Наверное, это можно будет сделать.

Когда Маковицкий вышел от начальника станции, то увидел Толстого, гулявшего неподалеку с мальчиком лет десяти. Они о чем-то оживленно разговаривали.

Подойдя к Толстому, Маковицкий сказал, что поезд будет через шесть минут и что он пойдет подготавливать вещи к посадке.

Толстой кротко кивнул и сказал негромко:

— Мы вместе с мальчиком поедем.

Но в купе он оказался один, видимо, мальчик пошел к своим родителям.

Маковицкий приготовил постель, и Толстой, не раздеваясь, прилег. Но прежде чем закрыть глаза, он сказал:

— Что теперь Софья Андреевна? Поди письмо читает. Жалко ее, — закрыл глаза, затих.

На станции Горбачево была пересадка. Носильщики внесли вещи в вокзал, где меж расставленных столов толпилось немало народу. Иные сидели, завтракали, иные наспех выпивали у стойки под бесплатную закуску.

Маковицкий, усадив Толстого за столик, пошел заказывать ему завтрак. Вегетарианской пищи не оказалось, и Толстому подали традиционные вокзальные котлеты с пережаренной картошкой.

— Душан Петрович, голубчик, берите билеты только третьего класса, во втором не поеду, — сказал Толстой.

Столик стоял у самого входа, дверь с железной планкой, когда люди входили или выходили, оглушительно хлопала, и Толстой каждый раз вздрагивал и озирался по сторонам, не зная, кого попросить, чтобы не хлопали. Он попытался поесть что-нибудь из того, что перед ним поставили, отодвинув котлету, два раз ткнул вилкой засушенную картошку и, подцепив, наконец, кусок, попытался его разжевать. Жевал он долго, но, так и не разжевав, с трудом проглотил, на чем его завтрак и кончился.

Пришел Маковицкий с носильщиком, и вещи перенесли в поезд на Сухиничи — Козельск. Вагон третьего класса был старый, изрядно грязный, с немытыми окнами, но Лев Николаевич, оглядевшись, сказал:

— Как хорошо... Свободно.

Маковицкий хотел постелить ему плед на лавку, но Толстой не позволил ему сделать это, а постелил сам.

— Вы не должны беспокоиться, — говорил он. — Разве не дай бог захвораю, а так совсем не нужно, я не для этого позвал вас.

Маковицкий, отзывчивый на доброту не менее самого Толстого, отвернулся к окну, сдерживая слезы.

Тут стали входить в вагон пассажиры, как всегда в подобных обстоятельствах, мало стесняющиеся окружающих. Тяжело дыша, отдуваясь, проталкиваясь в узком проходе между лавками. Появились и женщины с плачущими детьми, и курильщики, не замедлившие обратиться к своему куреву. Кто лез за папироской в портсигар, кто скручивал «козью ножку».

Толстой поднялся и сказал Душану:

— Вы, голубчик, покараульте наши места, а я пойду посижу на площадке. — Он взял свою палку с сиденьем и, стараясь никого не задеть, осторожно пробирался к выходу в тамбур. Видимо, никто из пассажиров не успел еще узнать его. Хотя два-три человека внимательно приглядывались к нему, но, видимо, не поверили глазам, на чем дело пока и кончилось.

Поезд тронулся, и, когда за семафором набрал положенную скорость, дверь в тамбур открылась, ворвался встречный ветер с первыми снежинками, Толстой попытался закрыть дверь, это ему не удалось, замок был испорчен. Он посидел еще немного, кутаясь в поддевку, но дверь хлопала все сильнее, и снег стал гуще. Толстой поднялся и пошел в вагон.

Теперь его многие узнали. Когда он шел по вагону, пробираясь к своему месту, люди смолкали, с острым любопытством вглядываясь в такое знакомое по портретам лицо. У иных взгляд выражал лишь любопытство, а у иных умиление и гордость этой неожиданной встречей с великим человеком.

Теперь на противоположной скамье Толстой увидел мужчину лет тридцати и молодую девушку, по всей видимости, гимназистку выпускного класса. Был тут еще и третий человек, на вид купец высокой гильдии. Весь облик его выражал непоколебимую уверенность в себе. Молодой мужчина и гимназистка при появлении Толстого встали. Купец же продолжал сидеть, разглядывая живого Толстого, как в кунсткамере.

Видя, что инкогнито рухнуло, Толстой поздоровался со своими соседями.

— Здравствуйте, Лев Николаевич, — сказала гимназистка, сияя всем своим здоровым, хорошо вымытым личиком, — вот какое нам счастье выпало!

— Да, — поддержал ее мужчина. — Буду рассказывать жене, что вместе со Львом Толстым ехал, ни за что не поверит.

— А что же тут такого, — не без важности проговорил купец, — перед богом все люди едины. Все люди, все человеки, — и сам посмеялся этой своей немудреной сентенции.

Мужчина покосился на него, обращаясь к Толстому, сказал:

— Так уж позвольте представиться, раз такая судьба нам вышла. Сам я — землемер. Кононов Алексей Иванович.

— Так, — сказал Толстой. — А вы? — обернулся он к девушке.

— В гимназии учусь, — сказала она, — в последнем классе.

— А дальше что надумали? — спросил Толстой.

— Хочу учиться. Попробую на Бестужевские курсы.

— А, — сказал Толстой неопределенно.

Наискосок от него на скамье за проходом сидели бойкий с виду мужик средних лет и молодой парень, по виду из мастеровых, лениво поглядывающий вокруг. С трудом протискиваясь через всю эту тесноту, появилась женщина с плачущим ребенком на руках. Она, видимо, искала место, где можно присесть и покормить ребенка.

Толстой поднялся, уступая ей место. Душан, с трудом одолевавший дремоту, тотчас же вскочил, стараясь усадить Толстого. Мужик, что сидел наискосок, сам подниматься не стал, но резко сказал парню:

— Ну-ка, встань, уступи женщине с младенцем.

Парень глянул на него, видимо, имея намерение что-то ответить, но все же решил в спор не вступать и поднялся.

— Вот спасибо, милый человек, — сказала женщина и тотчас же стала расстегивать кофту, с материнской беззастенчивостью добыла грудь и стала кормить ребенка.

— Вы откуда, если позволите спросить? — обратился Толстой к мужику.

— Я-то из Дудинщины, — мужик подался поближе к Толстому.

— Из Дудинщины, — повторил Толстой.

— Да, оттуда. Извозом занимаюсь. Дело такое, всего наглядишься, всего наслушаешься.

Толстой улыбнулся ему:

— Ну, а как же земля ваша? Стало быть, ушли с земли?

— Да какая у нас земля, — исконно по-крестьянски зажаловался извозчик, — суглинки, чего с нее возьмешь. Тоже и в городу радости не много — и воровства и охальства хватает, еще почище, чем у деревенских. А уж водочки пьют, ой!

— На свои пьют, — сказал купец, — тебе-то какая беда? Ты думай, как самому не пропиться, а иных не упрекай, каждый по-своему живет.

Гимназистка добыла толстую общую тетрадь в черном гранитолевом переплете и аккуратным детским еще почерком записывала в нее весь разговор, работая карандашом с изрядной быстротой.

— Я бы, может, и не ушел, кабы не обида, я с обиды ушел.

— А какая же была обида?

— Да с лесом. Вот так же вот землемеры приделили межу, ну мы и рубили в аккурат до межи. А тут барин схватился, подает на экзекуцию, будто его лесу прихватили. Стали глядеть, мерить, народу понаехало — землемеры, земство, так и далее. Все говорят — правильно рубили, а барин — нет.

— Как звать барина? — спросил Толстой.

Мужик повернул голову, как бы прикидывая, сказать — не сказать. Решил сказать:

— Да Бобровников его фамилия. Все они одинаки! Ну, судили-рядили, по его вышло, а нам экзекуция. Нет, говорю, все! Хватит! С тем и пошел в город.

— Да, — сказал землемер, — многие сейчас с земли в город уходят. На деревне почти половины хозяев нет, бабы да ребятишки управля-

ются с хозяйством. Спросишь, где хозяин. Ушел на заработки. Что-то надо решать с землей, что-то надо решать.

— А вы бы как решили? — насторожился Лев Николаевич. Усталость с него схлынула, едва разговор зашел о земле.

— Тут как ни поворачивай, — сказал землемер, — а просто не решить. Но вот Генри Джордж давно уже предложил единый налог, а земля общая. Так ведь вот же! Все говорят — хорошо, правильно, разумно, а владеют землей по-прежнему. Хоть и у нас в последние годы сколько из-за нее крови пролито, сколько беды и горя принято, а не продвинулись ни на шаг. По доброй воле никто отдавать не желает, а силой хотят взять — экзекуции, казни!

— Тут насилием не помочь, — сказал Толстой. — Всякое насилие неизбежно родит встречное насилие. Тут надо понять один простой закон: человек может родить только человека, мышь — только мышь, добро — только добро, а зло — только зло. Неужели это так трудно понять?

— Хорошо бы, коли так, — вмешался в разговор купец. — А я скажу, что и от добра зло родится. Мне недалеко ходить. Сынок у меня подрос. Ну, поначалу я не замечал за ним, а потом вижу, погуливать стал. Что ни сотворит, мать его покрывает. Я за ремень, а она повиснет на руке: «Коля, не надо. Лучше добром!» Вот вам добром! Истый разбойник вырос. Ладно я схватился, пока по миру не пустил, — показал ему на дверь и сказал: «На порог не пущу, пока жив». Вот теперь ходи и думай, что он учудит: дом спалит или с кистенем на дорогу выйдет. А откуда все? От добра пошло. Кабы вовремя схватиться, да воли не давать, да скрутить покрепче, глядишь, может, и человек бы вырос. Нет, с этим я не согласен!

— Так вот и выходит по-моему, — сказал Толстой, — вы же ему зло сделали, а теперь от него зла ожидаете. Тут надо и на себя взглянуть, тоже, поди, небезгрешны.

— А кто без греха? — сказал купец. — Да ведь всему своя мера есть.

— Стало быть, грешить, да в меру! — неожиданно вмешался мужик... — Это мы слыхали. Попостился, поговел, причастился и греши снова!

Купец гневно покосился на мужика:

— Ишь куда залетает! Поди, жил в лесу — молился колесу, а едва в город ступил, и на бога замахивается.

— Он на бога не замахивается, — вступился Толстой, — правду ищет, а это никому не заказано.

— А в чем она, правда? — не уступил купец. — Кто ее видел, эту правду?

— Правда в том, — заговорил Толстой, — что в каждом человеке богом положено и добро и зло и завещано трудиться, чтобы добро постоянно побеждало зло. И каждому труд этот доступен — бороться со своим злом и взять власть над ним силою добра. Сами торопимся над другим власть взять. А себя и забываем. — И, обращаясь к землемеру, сказал: — Еще у Герцена это выражено с прекрасной ясностью. Он сказал,

что народы стремятся своим государственным устройством отыскать наиболее справедливую форму правления и организации жизни, забывая, что жизнь-то, весь ее порядок, весь уклад создаются людьми, каждым человеком в отдельности. И если каждый человек потрудится над собою, над своим усовершенствованием, то и общество станет лучше, совершеннее. Ведь это же так просто понять, а вот не понимаем, доказываем свою правоту жестокостью, насилием, порождая новую жестокость и новое насилие.

— Но как же все-таки быть? — зазвеневшим голосом спросила гимназистка и подняла свой карандаш, готовая записать ответ Толстого.

Лев Николаевич огляделся. Весь вагон понемногу собрался вокруг, и каждый ждал ответа, только колеса отстукивали свое. Хлопнула дверь. Протискиваясь через тесноту, кондуктор казенным голосом говорил: — Что случилось, господа? В чем дело? — Но тут увидел Толстого и осекся, покрутил головой и молча стал пробираться дальше.

— Как быть?.. Я уже сказал, — устало проговорил Толстой, — каждый должен трудиться над собой, не упиваться своей правдой, правда общая. И каждый в любом своем поступке, в любом сказанном слове и прежде всего в слове, обращенном к детям, должен помнить это, чтобы потом не хвататься за голову и своим якобы справедливым гневом покрывать собственное безразличие, собственную духовную лень.

Гимназистка записала. Оторвалась от тетради.

— Я так и хочу, Лев Николаевич, я способна поверить в это, а брат мне говорит: пока ты будешь совершенствоваться, цари, генералы, жандармы и урядники перевешают всех умных людей, а коли и ты дойдешь до ума, то и тебя тоже. Так как же быть?

Толстой молчал, и опять все ждали его ответа.

— Я уже сказал, — повторил Толстой.

Но все ждали какого-то другого ответа. И гимназистка сама ответила за него:

— Вот и думаешь. Быть может, наука одолеет темноту людскую, поможет людям ужаснуться, научит жить иначе.

— На науку надежда слабая, — сказал Толстой, — уж очень она сама собой занимается.

— Ну как же без науки? — совсем озадачилась гимназистка. — Уж теперь, видимо, без нее не прожить. Да хоть тот же поезд, ну вот фонарик электрический — все наука.

Толстой усмехнулся:

— Хорошо, если бы все фонариком кончилось, а то рядом с фонариком пулемет. Что нового ни придумают, тотчас во зло употребят. Едва аэроплан изобрели, тут же думают, какую бы мерзость людям на голову скинуть. Чем больше такая наука успевает, тем больше люди должны объединяться на борьбу с ней. Запрошлый год позвали в Стокгольм на конгресс мира. Собрался ехать, уж речь набросал — не пустили, куда, мол, тебе, старый, сиди дома! А я сейчас жалею, что не поехал. Вот ведь еду же, ничего, хорошо едем, разговариваем, — он тихонько засмеялся. Засмеялись и все, кто был рядом с ним. — Вот только курят много.

Гимназистка вдруг взорвалась:

— Да бросьте вы курить, ведь дышать нечем, неужели нельзя сдержаться!

Кое-кто стал гасить цигарки, папиросы.

Мастеровой сказал:

— Да, ведь вагон курящий, — и покосился на табличку.

— Да, курящий, — согласился Толстой.

Душан стал смущенно объяснять:

— Мы хотели в некурящий, обещали прицепить, но не прицепили.

— Ничего, ничего, — говорил Толстой, поднимаясь, беря свою палку с сиденьем. — Я пойду на площадку посижу, там воздух хороший.

Но воздух был злой, холодный, все так же хлопала дверь, и залетал мокрый снег.

Было уже темно, когда подъехали к монастырской гостинице Оптиной Пустыни. Отец Михаил, смотритель гостиницы, вышел их встретить.

— Я — Толстой, — обратился к нему Лев Николаевич, не переступая порога, — вам не будет неприятно, что я к вам приехал?

— Пожалуйста, милости просим, — поклонился Толстому отец Михаил, — мы каждому гостю рады.

Они прошли по коридору, и отец Михаил показал им две комнаты по соседству.

Едва войдя в свою комнату, Толстой попросил дать ему чернила и что-нибудь, во что можно было бы поставить карандаши. Тотчас же он стал доставать из саквояжа карандаши и бумагу, аккуратно разложил все это на столе, видимо, намереваясь приступить к работе. Отец Михаил поклонился и пошел было, но Толстой удержал его.

— Присядьте, пожалуйста, — сказал он. — Если это вас не затруднит, хотел спросить, что привело вас в монастырь?

Отец Михаил, помолчав, сказал:

— Жизнь привела.

— А, да, — сказал Толстой, словно перенося этот ответ на себя, — да, да, жизнь привела.

Утром, точно следуя установленному распорядку, Толстой в накинутом на плечи пальто, которое порой служило ему халатом, пошел выносить ведро и в коридоре встретился с Алешей Сергеенко.

— Здравствуйте, Лев Николаевич, — сказал Алеша, поравнявшись с Толстым.

Толстой взглянул на Сергеенко и ответил как-то особенно почтительно, по-видимому, не узнал Алешу. Уже пройдя мимо, он еще раз обернулся и поставил ведро.

— А, это ты? Как ты сюда попал?!

Сергеенко сказал, что приехал по специальному поручению от его близких.

Толстой сказал:

— Заходи ко мне, а я сейчас вернусь. — Чуть погодя, вернувшись, он сказал: — Ну вот, раз приехал, сейчас же и работа нашлась, — и повел Алешу к столу, — перепиши мне вот этот кусочек.

Он подал Алеше маленькую записную книжку, где было начало письма о смертной казни. Сергеенко взял книжечку и уселся за работу, а Толстой взял лежащее на столе яблоко, стал чистить его и отрезать по маленькому кусочку. Обдумывая продолжение статьи, потихоньку ел.

— Значит, тебя послали, — вдруг обратился к Алеше Толстой, — чтобы уговорить меня вернуться. — И прежде чем Алеша успел ответить, он сказал решительно и твердо: — Но я вернуться никак не могу, я хочу быть свободным. Хочу жить в монастыре — буду жить в монастыре, захочу поехать на Кавказ — поеду на Кавказ, а того переносить, что я переносил до сих пор, я не могу и не хочу. Ну, а теперь ложись спать, я хочу, чтобы ты выспался, ведь, поди, всю ночь не спал.

А сам, одевшись, взял палку и вышел из комнаты.

В глубоком раздумье он шел по монастырю к скитам старцев. В церкви началась служба, видимо, все были там, во дворе пусто. Молодой служка перебежал через двор, изумленно глянув на Толстого. Лев Николаевич постоял некоторое время в раздумье, потом повернулся и пошел со двора назад в гостиницу.

Опять вещи были собраны. Душан Маковицкий и Сергеенко внизу в прихожей ждали Толстого. Был тут же отец Михаил с большой книгой посетителей в руках, в которой он предложил расписаться Льву Николаевичу. Толстой написал свое имя в графе, где стоят имена других посетителей, в графе же возраста совсем не указал свои лета, а поставил число, когда выезжает из Оптиной Пустыни, и получилось: «Лев Толстой, 29 лет».

Попрощавшись с отцом Михаилом, пешком отправился к перевозу, меж тем как Душан Маковицкий и Сергеенко перенесли вещи в экипаж.

Когда они подъехали к перевозу, то увидели Толстого уже стоящего на пароме среди окружающих его монахов, с которыми он беседовал. Когда перебрались на другую сторону, прежде чем сесть в свой экипаж, Толстой огляделся кругом и, указывая на старые ракиты, на крыши, красиво крытые соломой «под щетку», сказал свое «А!», что могло быть истолковано, как «Красота-то какая!». После чего сел в экипаж, сказав ямщику и своим спутникам:

— Что ж, благословясь, в Шамардино.

Домик Марии Николаевны стоял на краю крутого, густо заросшего лесом обрыва, спускающегося вниз к лугам и к реке.

Мария Николаевна увидела в окно подъезжающий экипаж и, разглядев брата, невзирая на тучность свою и годы, бегом бросилась к нему навстречу. Они обнялись на крыльце, и, целуя свою любимую сестру, Толстой сказал ей:

— Ну вот, Машенька, теперь будем видеться часто, приехал к тебе совсем, буду жить с тобой. Ушел я из Ясной, ушел, совсем ушел...

Обнимая его, Мария Николаевна говорила:

— Ну и хорошо, и хорошо, уж как вышло — так и вышло, уж как надо — так и надо.

— Да, да, — говорил Толстой, — надо было, необходимо надо, Маша.

Войдя в горницу, брат и сестра уселись было, но в дверях показался Сергеенко, а за ним Душан. Лев Николаевич поднялся и вышел к ним.

— Я сейчас назад в Телятинки, — сказал Сергеенко.

Толстой прижал его к груди, голос задрожал:

— Скажи им... Мне очень хорошо... Какое сочувствие от сестры!.. Больше говорить он не мог, повернулся и быстро пошел назад в комнаты.

Наутро Толстой отправился на прогулку.

По пути встретился ему плотник Кузьма Трофимов. Толстой остановил его.

— Хочу спросить, милый человек, вы не здешний?

— Здешний, здешний, — ответил Кузьма.

— Так не сможете ли найти мне квартиру у вас на деревне?

— А вы что же, с семейством будете?

— Нет, вдвоем с приятелем будем жить.

— Так вам бы лучше в монастыре сыскать, — сказал Кузьма, — там почище и спокойней.

— Нет, я хочу на деревне и поселиться хочу надолго.

Кузьма привел Толстого к знакомой вдове. В горнице было чисто, Толстому понравилось. Он спросил:

— Сколько будете с меня брать?

— Три рубли буду с вас брать, — сказала вдова.

— Что же, три рубля я могу платить, — согласился Лев Николаевич. — В воскресенье зайду.

Когда он вернулся с прогулки, то еще в прихожей услышал голоса Марии Николаевны и Александры. Они говорили о чем-то быстро, взволнованно, по-видимому, о Софье Андреевне, потому что, когда Толстой вошел в комнату, они замолкли. Он вошел, поздоровался. И вдруг почувствовал усталость, присел у стола.

— Папа, если ты хочешь быть один, то здесь тебе оставаться нельзя... Может быть, все-таки лучше всего было бы уехать за границу?

Толстой вскинул глаза на дочь, в них отразилась такая мука, что Мария Николаевна поспешно сказала:

— Ну, хорошо, хорошо, не обязательно за границу, можно у нас найти такое место, где ты сможешь оставаться один.

— Конечно, — сказал Толстой, — куда еще за границу! Где-нибудь в деревне, пусть подальше отсюда, но в деревне. Кто меня там узнает? Живет себе старичок и живет, мало ли таких, как я.

— Да, конечно, таких очень много, — сказала Мария Николаевна и поцеловала брата в висок.

Толстой улыбнулся и махнул рукой.

— Ну, ладно, я никогда не любил загадывать, все выйдет само собой, — и стал прощаться с сестрой. — А сейчас все едем в гостиницу!

В четыре часа утра Толстой, уже одетый, постучался в дверь Марии Николаевны. Дверь открылась. Показалось лицо сестры.

— Я решил ехать на Кавказ, — сказал Толстой, — поезд в шесть часов утра. У нас ни минуты времени нет.

— Сейчас... — сказала Мария Николаевна. Дверь закрылась.

Началась предотъездная суета.

Пришел Душан и сказал:

— Плохо с лошадьми, пока мы имеем только одну бричку. У них есть коляска, но она сломана, до станции не доедет.

— Ждать мы не можем, — сказал Толстой, — садимся в бричку.

Так и порешили. Все пошли провожать до перевоза. Едва паром перевез бричку на другой берег, как подкатила коляска Марии Николаевны.

— Уехал! — воскликнула она, хватаясь за сердце, — уехал и не простился!.. — И совсем по-толстовски, неожиданно повернувшись ко всем, вдруг сказала: — А впрочем, я очень рада за него.

Они едва успели вскочить в вагон, так и не взяв билетов. Толстого посадили во второй класс, а Душан с вещами успел втиснуться в общий и тотчас же услышал разговор, касавшийся Толстого:

— Читали? Лев Толстой ушел из Ясной Поляны.

— Все же совершил свой подвиг, — сказал мужской голос.

— Подвиг? Просто старик выжил из ума. Все эти его писания... Впрочем, в восемьдесят два года выкидывают еще и не такое. А графиня будто топилась в пруду, да откачали...

Толстой сидел один в купе. Когда Маковицкий пришел к нему, он пожаловался на то, что холодно и хочется есть. Маковицкий пошел к кондуктору, прихватив с собой мешочек, где у него были спиртовка, маленькая кастрюлька, овощи — целая кухня, которую он прихватил с собой из Ясной. Он попросил кондуктора, и тот разрешил приготовить Толстому похлебку в служебном купе.

Когда Толстой увидел Душана Петровича входящим с миской похлебки в руках, глаза его засияли. Он потянулся к ней со всей искренностью голодного ребенка. Маковицкий поставил миску на столик, вытер салфеткой ложку, потом положил салфетку к нему на колени и уселся напротив.

Толстой ел с жадностью, как если бы похлебка возвращала ему уходящую жизнь. Но не доел, прислушался к чему-то в себе, осторожно отодвинул миску и поднял глаза, в которых пряталась тревога.

— Что? — спросил Маковицкий. — Не понравилось?

— Что вы, так вкусно! Но холодно что-то.

— Где холодно? — тревожно спросил Душан.

— Вот тут, — Толстой указал на спину ближе к правому боку.

— Давайте-ка я разотру, — сказал Маковицкий, садясь с ним рядом, и сквозь рубашку стал растирать ему спину.

— Какой же вы хороший человек, добрый мой! — говорил Толстой.

Маковицкий быстрым движением коснулся его лба сперва рукой, потом губами и сказал, стараясь говорить спокойно, весело даже:

— Смерим-ка температуру.

Добыл из сумки градусник, быстро стряхнул, расстегнул Толстому блузу и поставил градусник.

— Ничего, — говорил он, убирая посуду со столика,— немножко простудились, перегуляли вчера.

— Да, да, — говорил Толстой, — действительно, пожалуй, немножко, — зябко повел плечали и виновато глянул на Душана. — Может быть, посмотрим? — попросил он.

— Рано еще, — сказал Маковицкий, — но если хотите, посмотрим.

Градусник показывал тридцать восемь и два. У Душана упало сердце, но он не показал виду.

— Немного поднялась. Чуть-чуть. Надо улечься, как следует выспаться, и утром все будет хорошо. Сейчас я дам лекарство, и после этого вам надо будет немного поспать. — Он пошел за своей аптечкой. В коридоре столкнулся с кондуктором.

— Что, никак граф заболел?—спросил тот.

— Да, — сказал Маковицкий, — простудился, видимо. На какой станции можно было бы найти больницу?

— Скорее всего в Астапове, — сказал кондуктор. — Там по справочнику числится амбулатория. А так чтобы приемный покой, едва ли.

— Тогда, пожалуй, не буду смотреть его теперь, — сказал Душан,— боюсь простудить, — и вернулся к Толстому.

Толстой лежал с закрытыми глазами. Дышал прерывисто.

Душан склонился к нему:

— Мы посоветовались, наверное, лучше всего будет сойти на станции Астапово. Там есть амбулатория. Там в тепле поспите, а завтра таким же поездом поедем дальше.

Толстого знобило, он с трудом проговорил:

— Да, может быть, правда, может быть, так лучше.

— Тогда надо одеться, а то поезд уже подходит.

Когда поезд подошел к станции Астапово, из других вагонов стали выходить пассажиры, как бы имея в виду прогуляться, но все постепенно столпились у вагона второго класса, откуда вскоре Душан Петрович и кондуктор под руки вывели Льва Николаевича.

— Толстой! — прошелестело по толпе.

— Захворал, что ли? — спросил чей-то молодой голос.

Толстого ввели в вокзал, толпа хлынула за ним.

Начальник станции Озолин, которого Маковицкий успел уже предупредить, раскрыл перед Толстым дверь дамской комнаты, сказав:

— Вам, Лев Николаевич, здесь недолго быть придется, мы вам готовим комнату у меня на квартире, там вам удобнее будет.

— Благодарю вас, — сказал Толстой глухо, — очень неудобно вас обременять.

— Полно, — сказал Озолин,— почтем за великое счастье, лишь бы поправились поскорее.

— Постараюсь, — еле слышно отвечал Толстой и сделал попытку улыбнуться доброму человеку.

По пути на квартиру начальника станции все, кто был в вокзале и на перроне, кланялись Льву Николаевичу, желали ему здоровья.

Так пришли к Озолину. И тут, дойдя до кресла и сев в него, Лев Николаевич не сразу согласился раздеться и лечь в постель.

Ему пододвинули столик к кровати, положили спички, его карманные часы, жестяную коробочку из-под зубного порошка, в которой он прятал нужные ему бумаги.

— Так хорошо, — сказал он, — только знобит, все не согреюсь никак.

Маковицкий положил поверх одеяла его шубу.

Станционный телеграф работал бесперебойно. Телеграммы, связанные с состоянием здоровья Толстого, шли в Астапово со всех концов страны. Главными корреспондентами были редакции газет Москвы, Петербурга, Киева, больших провинциальных городов. Много телеграмм шло из-за границы. Телеграфисты не знали минуты передышки. Вокзал был заполнен разными людьми, так или иначе связанными с судьбою Толстого. Были тут и жандармы, но, разумеется, более всех было газетных и журнальных корреспондентов. Все они толкались в станционном буфете. Каждого, кто появлялся из дверей телеграфа, атаковали со всех сторон, но более всего ждали появления каждого нового сообщения из квартиры Озолина.

Маковицкий не появлялся, передавая телеграммы с посыльным, которого, впрочем, скоро распознали, стали подкарауливать и требовать от него сведений.

— Я по другому делу, господа, — говорил он, — ничего нового не могу сообщить, знаю, что жив. Подробности может сообщить только доктор Маковицкий.

— Так нельзя! — горячился Орлов, многоопытный корреспондент «Русского слова». — Так нельзя! Весь мир хочет знать, это не наше любопытство!

— Я же сказал: все, что нужно, узнаете, господа, — отговаривался посыльный, исчезая за дверью.

— Это варварство! — возмущался корреспондент. — Это чисто русское варварство! Как можно прятать Толстого, когда весь мир сейчас, затаив дыхание, стоит у его постели.

Телеграф отстукивал меж тем телеграммы:

«Ясенки. Чертковой для Татьяны. Главное беспокойство — отца ужасает возможность приезда больной. Примите все меры, иначе грозит опасность плохого исхода болезни. Граф просит оставаться около больной, беречь ее и удерживать. Необходим полнейший покой. Маковицкий».

В своей спальне Софья Андреевна, неузнаваемо изменившаяся за эти дни, молилась перед образом, била земные поклоны.

Вошла Татьяна. Мать обернулась к ней, не вставая с колен. Татьяна опустилась перед ней. Мать разрыдалась у нее на плече, вздыхая сквозь рыдания:

— Сорок восемь лет, ведь сорок восемь лет, Танечка. Ведь сорок восемь...

Вновь хлопнула дверь телеграфа, появился усталый сменный телеграфист, крикнул в толпу.

— Кто здесь Орлов?

Орлов взметнул руки к небесам:

— Слава богу! Здесь Орлов, здесь. — Отойдя от толпы, прочитал:

«Ст. Астапово. Ряз. — Ур. Константину Орлову.

Сейчас центр тяжести — здоровье Льва Николаевича, оставайтесь поэтому здесь до распоряжения редакции или отъезда Льва Николаевича, последнем случае поезжайте вслед. Все время наиподробнейше телеграфируйте, заблаговременно держите редакцию курсе дела. Привет. Бирон».

А телеграф отстукивал все новые и новые депеши.

«Из Петербурга 2 — 3 л. Срочная.

Астапово. Ответ срочный 20 уплачен. Начальнику станции.

Пользуясь правом земляка, позвольте просить вас любезно сообщить, Мойка 91, сведения здоровье Толстого. Покажите телеграмму графине или доктору Маковицкому. Член Государственного совета Стахович».

И тут же рядом на столе лежали уже две расшифрованные телеграммы:

«Русское Слово — К. В. Орлову.

Астапово. Ряз. дороги. До востребования Константину Орлову: Экстренным поездом выехала Астапово графиня».

«Куприянов — Д. П. Маковицкому.

Из Тулы 2—5.10 д. Срочная.

Астапово Уральской. Толстому для Маковицкого.

Час назад графиня заказала здесь экстренный поезд, поехала Астапово вместе Андреем, Михаилом, Татьяной, Владимиром Философовым, при них врач, фельдшерица. Куприянов».

Утром в Астапово приехал Чертков. Его встретил Озолин.

Когда они вошли к Толстому, он уже не спал, но был очень слаб. Он протянул Черткову руку, которую тот осторожно взял и, склонясь к ней, поцеловал.

— Что вы! — сказал Толстой, отнимая руку, — как можно... — И, слабо усмехнувшись, проговорил: — Обморок гораздо лучше, ничего не чувствуешь, потом очнешься, и все прекрасно. А тут... — махнул рукой.

Чертков принес с собой газеты.

— Что там? — кивнул на них Толстой.
— Везде про вас, — сказал Чертков, — есть тут и мое письмо.
— Да? — Толстой заинтересовался. — Прочтите, пожалуйста.
Чертков начал читать, но Толстой остановил его.
— Это прекрасно — то, что вы написали, но трудно слушать, — и отвернулся. Веки опустились, быть может, заснул.

Вечером на станцию Астапово прибыл поезд, которым в специальном вагоне прибыла вся семья, в том числе и Софья Андреевна.
Едва вагон остановился, как Софья Андреевна заторопилась одеваться. В купе с ней были Татьяна, Сергей.
— Куда вы, мама́? — спросила Татьяна.
— Как ты можешь меня спрашивать?! — воскликнула Софья Андреевна. — К нему, разумеется!
Сергей осторожно сказал:
— Мама́, я хочу, чтобы вы поняли. Мы сейчас не должны делать этого, жизнь его на волоске, каждое новое волнение может оказаться смертельным.
Мать села.
— Но как это может быть? Прожить с человеком сорок восемь лет и в эту минуту оказаться рядом с ним, но не с ним. Подумай, что ты говоришь!
— Мама́, я долго думал, прежде чем сказать.
— Это не наше решение, — сказала Татьяна. — Это условие, которое поставили врачи, когда мы сообщили о своем приезде. Мы должны выполнять их указания. Если он даже изъявит желание видеть нас, то и тут надо проявить осторожность.

Утром Маковицкий, давая Толстому лекарство, сказал:
— Ваши приехали.
— И Таня тут? — спросил Толстой.
— Да, Татьяна Львовна тоже тут.
— Она может прийти ко мне? — спросил Толстой.
— Разумеется, — сказал Душан.
— Тогда пусть придет сейчас. Я так рад буду видеть ее! Я хочу спросить ее о состоянии Софьи Андреевны и как она сама уехала из Ясной. Я думаю, что она сказала Софье Андреевне, что поехала к своим, а потом приехала сюда.
Когда Татьяна вошла, он радостно потянулся к ней и первое, что спросил у нее:
— Кто остался с мама́?
Татьяна смешалась, не привыкла лгать, и не сразу нашлась:
— Не беспокойся, с мама́ сыновья и, кроме того, врач, сестра милосердия.
Он вздохнул облегченно.
— Ну, что она? — спросил он, внимательно глядя в глаза дочери.
— Она держится, — сказала Татьяна, — но нужно ли сейчас об этом говорить?

— Говори, говори, что может быть для меня важнее... — сказал Толстой, но, видимо, тотчас же почувствовал приступ слабости, дыхание стало прерывистым.

Вошел Душан, взял его руку, послушал пульс.

— Сейчас ему лучше бы отдохнуть, — сказал он.

Но Толстой нашел силы снова заговорить. Он попросил Душана записать текст телеграммы. Душан не стал возражать, сел к столу, взял карандаш, приготовился писать.

— Это надо отправить туда, — проговорил Толстой, — в Ясную. Как-нибудь так: состояние лучше, но сердце так слабо, что свидание с мама́ было бы для меня... для него губительно. Вот так... Я думаю, она поймет.

Сказав это, он опять закрыл глаза, потом открыл и, глядя мимо Татьяны, быстро проговорил:

— Надо бы задернуть занавеску, а то она может увидеть, а не надо, не надо...

Душан подошел к постели, положил руку на его лоб, сказал Татьяне:

— Да, опять горит. И так все время — то падает до нормальной, то взлетает до сорока.

А телеграф работал.

«Из Москвы 4—9.43 у.

Ст. Астапово Рязанско-Ур. До востребования Константину Орлову.

Сегодня ваши телеграммы великолепно отбросили соперников на полкруга. Сегодня вечером посылаем вам помощника, вероятно, маленького Брио; раньше нет поезда; крепитесь. Сегодня ночью «Новое время», другие из Петербурга нарочными телеграммами запрашивали нас, верен ли слух трагической развязке. Этому можете судить, насколько настроение напряженное. Если нет фактического материала, побольше описательного. Сердечный привет ваших друзей. Бирон».

«4—9.50 у.

Петербург. Редакция Нового Времени. Суворину.

Болезнь Толстого в периоде кризиса. Предсказания возможны в ту и другую сторону. Можно ждать всего. Прошу выслать мне телеграфом триста рублей в Астапово, почтовая контора.

Зачем редакция запрашивала родных, умер ли Толстой? Это вызвало сильное неудовольствие. Ежов».

«Из Москвы 4—10.17 у.

Ст. Астапово. Владельцу буфета I класса.

Высылаем на ваше имя телеграмму для нашего синематографического фотографа Мейера; покорнейше просим передать ему, за что благодарим заранее. Бр. Пате».

«Из Москвы 4—11.19 у.

Ст. Астапово. Буфет I класса, для передачи Мейеру, синематографическому фотографу фирмы бр. Пате.

Снимите вокзал, старайтесь иметь на первом плане название вокзала. Снимите семью и известных людей, также вагон, где они ночуют, и все снятое пошлите срочно с Ловцевичем в Тулу, чтобы отправить нам. Телеграфируйте получении телеграммы. Братья Пате».

«Из Петербурга 4—11.46 у.

Ст. Астапово Ряз.-Ур. ж. д. Графу Льву Николаевичу Толстому.

С самого первого момента вашего разрыва с церковью я непрестанно молился и молюсь, чтобы Господь возвратил вас к церкви. Быть может, он скоро позовет вас на суд свой, и я вас, больного, теперь умоляю, примиритесь с церковью и православным русским народом. Благослови и храни вас Господь. Митрополит Антоний».

«4—11.55 у

Москва. Русские ведомости.

Врач сказал Татьяне, положение весьма серьезное, однако признаков безнадежности пока нет. Часов девять задремал, часто просыпается, продолжают приезжать родственники. Думавшие уехать сегодня московские друзья Толстого, ввиду тревожного состояния, остаются».

«Из Москвы 4—12.30 д.

Елец. Ротмистру Савицкому.

Копии с ваших донесений штабу следует безотлагательно представить мне. Львов».

«Из Москвы 4—12.35 д.

Елец. Ротмистру Савицкому.

Немедленно 23245639 26 сегодня же 30125 — 76913195148, как указано в телеграмме начальника управления. О получении этой телеграммы и телеграмм начальника управления безотлагательно мне телеграфируйте. 702 Подполковник Скрябин».

«4—12.40 д.

Троекурово. Уряднику Рогачеву.

Немедленно отправиться полустанок Урусово ждать приезда губернатора. Пристав Рогге».

«4—12.40 д.

Урусово. Уряднику Соломахе.

Немедленно отправиться полустанок Урусово ждать приезда губернатора. Пристав Рогге».

«4—12.40 д.

Саратов. Вестник.

Жив, температура 38,3, серьезное. Епифанский»

«4—6,30 в. Срочно.

Москва. Раннее Утро. Мясницкая.

Епископ тамбовский Кирилл запросил вагон на станцию Лебедянь, намереваясь приехать Астапово. Аврех».

«4 — 8.10 в.
Харьков. Южный край.

Температура повысилась, Толстой забытьи, бредит. Митрополит Антоний телеграммой просит Толстого примириться церковью. Тамбовский преосвященный ждет ближайшей станции. Суконников».

«4 — 9.10 в.
Харьков. Сумская 25. Успенскому.

Тревожные слухи ложны. Маковицкий».

«4 — 9.10 в.
Козельск. Вокзал. Иеромонаху Иосифу.

Семья просит не приезжать. Видеть невозможно».

«5—1.40 н. Срочная.
Петербург. Речь.

Сейчас тихо дремлет».

«5—1.50 д.
Петербург. Новое время.

После двенадцати часов состоялось совещание врачей и родных графа Толстого. Решено отправить телеграммы Москву, известным докторам Шуровскому и Усову просьбой прибыть Астапово. Лев Николаевич чувствует себя очень слабым. Его выносили другую комнату, где он некоторое время сидел на подушках. У него отягченное дыхание. Воспалительный процесс легком продолжается. Ежов».

«6—8.45 у. Срочная.
Ясенки. Чертковой.

Ночь спокойная. Вчера вечером 36 шесть, сегодня утром 37 три. Кажется, самое трудное время миновало. Владимир».

«6 — 9.10 у.
Благодатное. Сухотину.

Маленькое улучшение. Поздравляю дочку. Татьяна».

В Зимнем дворце царь Николай II у забрызганного дождем окна смотрит на серый Петербург. Обернулся. С портфелем в руке посреди кабинета стоял Столыпин.

— Ну, как там? — спросил Николай.

На лице Столыпина отразилась застенчивая улыбка.

— Пока жив.

Царь повернулся к окну, полез в карман за портсигаром.

Столыпин бросился к нему, на ходу чиркая спичкой.

В комнате у постели Толстого, кроме трех врачей — Маковицкого, Никитина и Семеновского, — находились еще Гольденвейзер и Чертков.

Толстой был возбужден. Видимо, он поверил в улучшение, ему хотелось быть деятельным.

— Я все думаю,— говорил он, обращаясь к Черткову,— как там идет новое издание «Круга чтения». И вот что еще: нет ли у вас затерявшейся рукописи о социализме?

— По-моему, нет, — сказал Чертков.

— И еще вот что: надо бы ответить Мооду, ну, этому английскому переводчику «Воскресения», он там предлагал послать пятьсот рублей для яснополянских крестьян, что же тут спрашивать — благое дело, пусть посылает...

И опять, как это с ним сейчас постоянно случалось, он почувствовал приступ слабости, стал терять веру в свои силы, ушел в себя. Кругом все смолкли, прислушиваясь к его дыханию.

Врачи отошли к окну и там о чем-то переговаривались.

Гольденвейзер стоял в ногах, внимательно следил за всеми изменениями лица Толстого.

Выйдя из забытья, с трудом одолевая слабость, Толстой проговорил:

— Я, кажется, умираю.

Маковицкий подошел к постели, взял руку, нащупал пульс. Толстой глянул на него и еще проговорил:

— А может быть, и нет, надо еще постараться немножко. Сейчас я, кажется, мог бы заснуть.

— О, это всегда хорошо, — сказал Маковицкий, — это хорошо.

А телеграф продолжал свое дело.

«С. С. Раецкий — Утру России.
6—12.45 д.
Москва. Утро России.

Варсонофий продолжает быть центром общего внимания, завтра служит железнодорожной церкви обедню; сопровождающий иеромонах Пантелеймон беседовал сегодня Софьей. Варсонофий обратился племяннице Толстого княгине Оболенской, находящейся в Астапове, устроить ему свидание больным. Все поведение Варсонофия свидетельствует настойчивом желании его говорить Толстым: этого требует, очевидно, предписание духовных властей».

Шестого ноября в половине третьего ночи Маковицкий разбудил Черткова.

— Ему нехорошо.

Чертков вскочил, сунул ноги в туфли и, на ходу надевая куртку, быстро пошел к Толстому.

Толстой сидел поперек кровати и, увидев Черткова, неожиданно громко проговорил:

— Я хочу диктовать.

Чертков вынул из кармана свою записную книжку и карандаш, готовый писать.

— Сейчас я буду диктовать, но сначала прошу, прочитайте то, что уже было продиктовано.

— Вы еще ничего не диктовали, — сказал Чертков, понимая, что Толстой бредит, — я только что вошел, сейчас ночь.

Семеновский, едва находя силы одолеть сковывающий его сон, приблизился к постели. Он взял записную книжку, лежащую на ночном столике, и молча показал Черткову пустой лист, тем самым давая понять, что Толстой бредит.

— Ну, прочитайте же, пожалуйста, — настаивал Толстой.

— Лев Николаевич, доктор ничего у себя не записал, скажите мне, что вы хотите записать, — проговорил Чертков.

Толстой настаивал:

— Да нет, прочтите же, отчего вы не хотите прочесть?

— Здесь ничего не записано, — говорил Чертков, стараясь пробиться к его сознанию, но Толстой все продолжал настаивать:

— Ах, как странно, вот ведь милый человек, а не хотите прочесть...

Тогда Чертков взял лежавшую на столе книгу, это был «Круг мыслей», и стал читать главку, относящуюся к пятому ноября.

Лишь только он начал читать, Толстой совершенно притих, весь обратился во внимание, как если бы текст был для него неведомым, и спросил:

— А это чья мысль?

Чертков оторвался от чтения, внимательно посмотрел на Толстого. Тот устало закрыл глаза.

Количество телеграмм, поступавших в Астапово и оттуда во все концы страны, все увеличивалось. Телеграфисты работали на пределе усталости. Им помогали свои, семейные. Они переписывали текст на бланки, диктовали, поправляли нечеткий почерк иных корреспондентов, которые торопились обогнать друг друга, спорили за каждую минуту подачи текста.

— Господа, — говорил в окошко телеграфист, отрываясь от аппарата, — как видите, аппарат один, но делаем и так сверх возможного, я прошу вас, господа, вести себя спокойнее, прошу вас не мешать хотя бы! Диктуй, — повернулся он к молодой женщине, видимо, жене. Она стала читать только что поданную телеграмму. Аппарат застучал.

«7 — 12.24 н. Срочная.
Петербург. Речь.

Сейчас домика получил сведения, половине одиннадцатого 37 восемь, одиннадцать 37 семь, недавно заснул, тихо спит. Несмотря распоряжение, сейчас паровозы подняли страшный свист».

«Из Тулы 7—1.10 н.
Астапово Р. — Ур. Ротмистру Савицкому.

Проездом восемь прибудет три шесть один девять один семь три нуль,

два пять пять шесть, два девять два восемь, один девять пять один, шесть девять два пять, четыре, один четыре нуль, один, два, два девять, два пять четыре семь, пять шесть четыре, семь, четыре, два один четыре, три девять два четыре. Ротмистр Зверев»

«7 — 1.10 н. Срочная.
Москва. Русские ведомости.

Припадок сердечной слабости, плохо».

«7 — 1.15 н. Срочная.
Киев. Мысль.

Сейчас большое беспокойство домике, вызвали внезапно семью, крыльце группа врачей. Ждем известий».

«7 — 1.20 н. Срочная.
Петербург. Речь.

Припадок сердечной слабости; плохо. Разбужена, созвана вся семья».

«7 — 1.20 н. Срочная.
Москва. Русские ведомости.

Разбужена, созвана вся семья; страшная тревога».

«7 — 1.25 н. Срочная
Киев. Мысль.

Припадок сердечной слабости. Домик пришла вся семья, графиня тоже. Врачи слезах. Шубин».

«7 — 1.27 н. Срочная
Москва. Русские ведомости.

Будьте готовы. Эфрос».

«7 — 1.30 н. Срочная.
Петербург. Речь.

Почти безнадежно, боюсь, три — четыре часа»

«7 — 1.33 н. Срочная.
Киев. Мысль.

Почти безнадежно. Шубин».

«7—1.35 н. Срочная.
Москва. Русские ведомости.

Спит, почти нет пульса. Графиня стоит окна. Эфрос».

У постели Толстого собралась вся семья. Врачи стояли поодаль. По лицам их можно было понять, что они уже не властны что-либо изменить.

Руки Толстого лежали поверх одеяла. Пальцы шевелились, он сделал какое-то отрицательное движение и проговорил.

— Ну, мат... не обижайтесь... Вот и конец... И ничего... Все просто и

хорошо... И хорошо... Да, да... Все я свои проявления... Появления... Довольно... Вот и все. — Помолчал, совсем уйдя в себя, почти неслышно, одним дыханием произнес: — А как русские мужики умирают... — Глаз блеснул слезой.

Маковицкий привычным движением осторожно взял его руку, слушал пульс.

Толстой повернулся к нему, ко всем, кто стоял рядом, и сказал неожиданно твердо, громко даже:

— Только одно советую вам помнить, что на свете есть много людей, кроме Льва Толстого, а вы смотрите только на одного Льва...

Татьяна, зажав рот двумя руками, выбежала из комнаты, чтобы подавить рыдания, и тотчас вернулась. Когда она подошла к постели, то услышала последние слова Толстого:

— Истина... Я люблю много... как они...

Он увидел перед собой муравейник таким же, как видел его в детские годы, когда рассматривал эту деятельную толпу, словно обреченную на вечное движение, вечный труд.

Босой, он стоял на теплой зеленой траве, следя за движением муравьев, наблюдая, как один муравей озабоченно и упрямо нес, казалось, совершенно непосильную для него ношу, но нес, нес... Он оторвал взгляд от муравейника и глянул вверх, рассчитывая увидеть небо, но увидел уходящие в немыслимую высь скалы с недосягаемо далеким клочком синевы...

В сумраке осеннего утра седьмого ноября, когда на возвращение сознания уже не было никакой надежды, пустили в комнату Софью Андреевну. С ней вошли близкие.

Софье Андреевне поставили стул у изголовья, она склонилась к голове Толстого, губы ее шевелились, словно шептали ему что-то.

Доктор Шуровский опустил руку Толстого, констатировав прекращение пульса.

— Запишите, — обратился он к Черткову, показывая свои часы. — Шесть часов пять минут.

Ноябрьское утро было серое, но без дождя. Гроб с телом Льва Николаевича Толстого несли сыновья. Хоть и были они разные и по облику, и по характеру, и по жизненной судьбе, но обнаженные головы, лбы, брови, глубоко посаженные глаза у всех были толстовские.

Софья Андреевна первая шла за гробом, дочери держали ее под руки. Шла она, не поднимая глаз, неся в себе великое горе, великое страдание.

На всем пространстве, какое мог охватить взор, стояли безмолвные люди. Только на двух возвышенных точках пристроились операторы фирм Пате, Дранкова, Ханжонкова. В тишине стрекот аппаратов был особенно заметен.

Озолин с семьей остался стоять в дверях своего дома, которому предстояла ныне пожизненная память.

А над Ясной Поляной, где встречали гроб с телом Толстого, светило холодное и яркое осеннее солнце. Здесь толпа была во много крат больше, но опять заметно выделялись в ней синие жандармские мундиры. Много было крестьян из окрестных деревень, яснополянские стояли у самой могилы, вырытой там, где завещал Толстой.

Чертков склоняясь к почтенному старому господину с обнаженной седой головой, говорил по-французски. Подошел переводчик.

— Если угодно, я могу помочь, — быстро проговорил он.

— Нет, не надо, — сказал Чертков, — я рассказываю о зеленой палочке. — Это то самое место, которое Лев Николаевич сам избрал для своего погребения, где братья Толстые еще детьми захоронили зеленую палочку.

— Палочку? — удивился переводчик.

— Да, да. Это брат Николай придумал магическую палочку, на которой были начертаны заповедные слова о счастье людей. Вот здесь они захоронили ее. — Губы его задрожали, он отвернулся.

Чуть в стороне среди яснополянских крестьян стояла Аксинья Шураева, женщина лет восьмидесяти с умным степенным лицом. Ее слушали уважительно и приехавшие на похороны, и яснополянские.

— В прошлом году у нас в Ясной Поляне, как сейчас помню, двадцать третьего октября было назначено везти новобранцев в уездный наш город Крапивну. Ну, как водится, провожали всей деревней, переходили из дома в дом. Зашли и в избу Василия Михеева, а там уже сидят за столом, поют песни, на гармони играют. И Лев Николаевич там был. Сидит у печи, чтобы никому не мешать, смотрит, слушает. А сноха Василия Михеева, не зная графа, она из другой деревни только взята была, дернула его за рукав и дерзко говорит:

— Чего тут сидишь, нельзя из-за тебя чурки в печурке взять.

Добрый наш старичок, Лев Николаевич, встал, тихо извинился и вышел за новобранцами, сам не спуская с них глаз. Видит, стоит Прокофий с узелком, ну, в котором было там кое-чего завязано для его сына, Лев Николаевич окликнул его:

— Здравствуйте, Прокофий.

— Здравствуйте, ваше сиятельство.

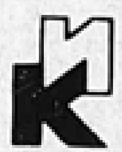
— Куда ты, Прокофий, идешь?

— А Петьку свово провожаю, — сам заплакал. — Ваше сиятельство, что мне делать? Кормильца моего берут! Ванька-то совсем вестей не подает, да все время без места ходит в Туле.

— Да, — продолжала Аксинья, — Лев Николаевич спрашивает: «Который же твой сын?», ну, Прокофий показал на своего Петра, а тот в аккурат запел песню. С той песней они все и пошли, и Лев Николаевич с ними. Дошел до самой околицы, там встал, а те дальше пошли.

И вдруг все это стало видимой картиной: и околица, и рекруты, уходящие вдаль по набитой средь полей дороге, и Толстой с глазами полными слез смотрящий на их спины, что удалялись под песню, где расслышать-то можно было только: «Да эй, да ой, да эй, да...» А за душу брало...

ПОЗДРАВЛЯЕМ



С 70-летием

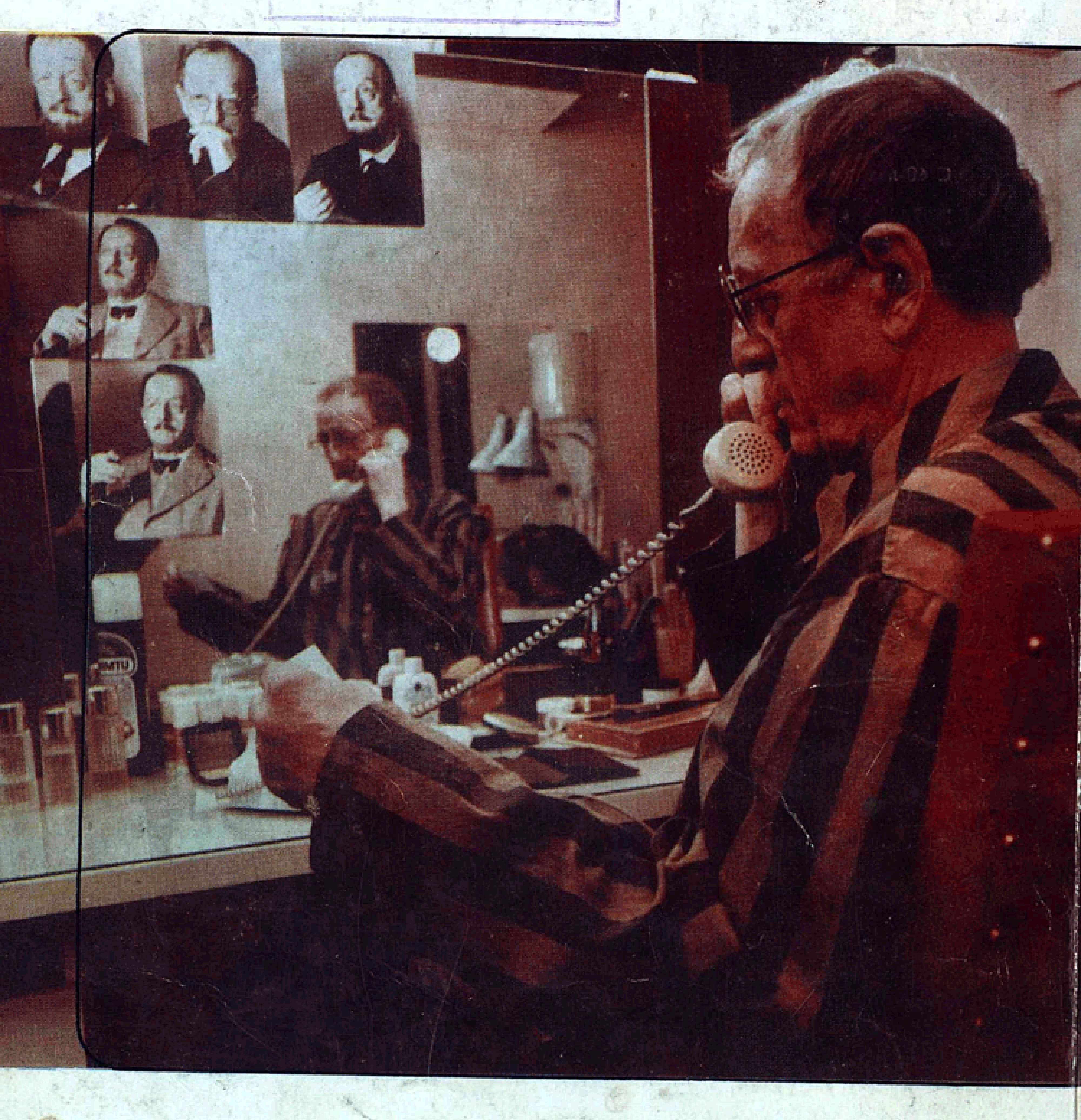
ГАЛАНОВА Бориса Ефимовича, кинокритика

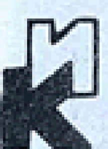
С 60-летием

КАТАНЯНА Василия Васильевича, кинорежиссера, лауреата Ленинской премии

ТУМАНОВУ Нину Петровну, киноведа

Редакция журнала «Искусство кино» горячо поздравляет юбиляров и желает им доброго здоровья и новых творческих успехов







Владимир Бондарев

Сначала в журнале попадались фотографии актеров, на которые было интересно смотреть. Потом обнаружилось, что многие из них сняты В. Бондаревым. Потом я узнал, что этот фотограф вообще-то кинооператор. Вслед за чем выяснилось, что он еще и художник. Мне кажется, что картины его — тоже портреты, что бы они ни изображали.

Портрет ослика. На предгрозовом, пустынном, почти инопланетном. И однако: одно ухо вверх, другое — как попало. Смешной своим неведением, в какой он находится обстановке, но и героический своим нежеланием считаться с этим. Единственное живое противостоит всему бескрайнему, разнообразно неживому.

Старый человек, лица не видно. У него уже нет ровесников, кроме лишь земли и неба, которые ровесники всем. Впереди — немного, позади — все. Но какое! Три разноцветных шарика детства, как они освещают его жизнь, если до сих пор не выпускает их, держит за веревочку. Высоко они парят.

Собака. Кто привязал ее к дереву, которое не совсем даже и дерево? Верна тому, кто привязал и забыл. А чайки, свободные, летят.

Любимые актрисы. Здесь неуместны слова: замечательные, выдающиеся, знаменитые. Одно и подходит, любимые. Алла Демидова. Стремительный ум. Любые крайности, только не среднее. С мирной чашкой чая в руке, но — отдельная, в невидимой кольчужке. Марина Неёлова приподнята над землей. Нога на ногу — еще как бы в покое, руки на коленях тоже как бы в покое. А в застывшем движенье губ уже горечь. А в глазах — плохо усмиренная боль. Таню Друбич на экране мы видели невзросло-загадочной. Здесь она — как бы аллегория молодости, которая спрашивает. Уже не наставников, а предстоящую жизнь. Стилизованный портрет Людмилы Касаткиной, которую зрители узнали и полюбили в 60-е годы. Рядом — портрет режиссера Сергея Колосова...

Рад, что читатели увидят эти работы в журнале.

А. Володин



Татьяна Друбич



Людмила Касаткина



Сергей Колосов

День рождения.
Иллюстрация к У. Уитмену



Марина Неёлова

Алла Демидова

Иллюстрация к роману «Пикник на обочине» братьев Стругацких



Иллюстрация к роману «Дон-Ки

